

مجلـة فكريـة إبداعيـة

شهرية تصدر مؤقتاً ست مرات في السنة ــ السنة الخامسة ــ العدد التاسع عشر ــ 1981

المدير المسؤول : محمد بنيس.

هيئة التحرير : محمد البكري، مصطفى المسناوي، عبد الله راجع.

العنوان : ص.ب : 505، المحمدية، المغرب.

الاشتراكـات :

المغـرب :

الاشتراك العادي : 30 درهما
اشتراك المؤسسات : 75 درهما

الأقطار العربية واوروبا :

الاشتراك العادي : 75 درهما.
اشتراك المؤسسات : 225 درهم.

إشتراك المساندة : ابتداء من 50 درهم

تبعث الاشتراكات باسم
محمد بنيس
الحساب البريدي : 1.383.41 الرباط

التصفيف الإلكتروني : ليو النخلة 5، زنقة مستغانم البيضاء
السحب : مطبعة الأندلس، 499 شارع الفداء، البيضاء.
التوزيع : سوشبريس.

1 ــ المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها
2 ــ المقالات التي لم تنشر لا ترد الى أصحابها.

الموضوعـات :

ميخائيل باختين
(ف.ن. فولو شينوف

نحو فلسفة ماركسية للغة

(القسم الأول)*

اتجاهان في الفكر الفلسفي ـــ اللسني *

ما الذي يُكوّن موضوعَ فلسفة اللغة ؟ أين يمكننا العثور على هذا الموضوع ؟ ما هي طبيعته الملموسة ؟ أي منهاجية نعتمد لدراسته ؟ في القسم الأول من دراستنا، والذي خصصناه للتمهيد، لم نتعرض لهذه القضايا المحسوسة. لقد تحدثنا عن فلسفة اللغة والكلمة. لكن ماهي اللغة ؟ وما هي الكلمة ؟ طبيعي أن الأمر لا يتعلق هنا بصياغة تعريفات جامعة مانعة لهذه المفاهيم الأساسية. فصياغة من هذا النوع لا يمكن أن تتحقق إلا في نهاية بحثنا وليس في مستهله (في حدود اعتبار أن التعريف العلمي لا يمكن أن يكون أبدا كاملا). ومن اللائق أن نضع في أساس الطريق التي سنسلكها تعليمات منهاجية، وليس تعريفات إذ من الضروري قبل أي شيء، أن نقبض على موضوع بحثنا ونحصره، كما أنه من اللازم عزله عن سياقه وضبط حدوده أولا.

ليس الذكاء هو الذي يبحث، في بداية العملية الاستكشافية، بانيا القواعد والتعريفات، ولكنها العيون والأيادي هي التي تجهد مُحَاوِلَةً حصر الطبيعة الواقعية للموضوع؛ لكن ماهي ذي العيون ـــ في موضوعنا هذا ـــ لا ترى شيئا، والأيادي بدورها لا تلمس شيئا. إن الأذن هي المؤهلة، ظاهريا، أفضل من غيرها فهي التي تدعى سماع الكلمة، وسماع اللغة، والواقع أن إغراءات **التجريبية الصوتية المسطحة** قوية جدا في اللسنيات. فدراسة الوجه الصوتي للدليل اللسني تحتل حيزا شاسعا ومبالغا فيه بالمقارنة مع غيرها. فهي غالبا ما تقوم بتنظيمه، وفي جل الحالات تُجْرَي هذه الدراسة دون أية علاقة بالطبيعة الحقيقية للغة، باعتبارها أنظومة إشارية ايديولوجية[1] . هكذا تبقى معضلة توضيح الموضوع الواقعي لفلسفة اللغة مستعصية عن الحل. وكلما حاولنا حصر موضوع البحث وإرجاعه إلى مركب موضوعي، مادي، متلاحم، جيد التحديد وقابل للملاحظة، إلا وضاع منا جوهر الموضوع المدروس ذاته، أي طبيعتُه الدلائلية والايديولوجية. واذا ما عزلنا الصوت كظاهرة سمعية محضة، فاننا سوف لن نستخرج منه اللغة باعتبارها موضوعا من نوع خاص فالصوت يدخل كليا ضمن اختصاص الفيزيائيين. واذا ربطنا بين أطراف العملية الفيزيولوجية المنتجة للصوت والعملية الصوتية لادراكه فإننا لن نقترب مع ذلك من هدفنا. واذا جمعنا بين النشاط الذهني (الأدلة الداخلية) للمتكلم وللسامع فإننا سنجد أنفسنا أمام عمليتين نفسيتين ـــ فيزيائيتين

تجربيان عند ذاتين مختلفتين من الناحية النفسية ـ الفيزيولوجية، وبمركب إصاتي فيزيائي واحد يتحقق في الطبيعة حسب القوانين الفيزيائية. ومع ذلك فإننا لن نعثر، دائما، على اللغة بصفتها موضوعا من نوع خاص، رغم أننا استنجدنا بثلاثة مجالات من الواقع : المجال الفيزيائي، والمجال الفيزيولوجي والمجال النفسي؛ وقد نتج عن ذلك، وبكيفية مرضية مجموع مركب ذو مكونات متعددة. إلا أن هذا المركب لاروح له، وعوض أن تكون عناصره المختلفة مترابطة فيما بينها بمجموعة من القوانين الداخلية التي تبعث فيه الحياة وتحوله، بحق، الى واقعة لغوية، فإننا نجدها مصفوفة فقط.

ماذا يجب أن يضاف، أكثر من ذلك. إلى هذا المجموع المعقد جدا ؟ يجب أن يدمج، قبل كل شيء، في مركب أكثر اتساعا، مركب يحتويه : أي في الدائرة الوحيدة : دائرة العلاقة الاجتماعية المنظمة. واذا كان لابد، لملاحظة عملية الاحتراق، من وضع الجسم في الوسط المناخي، فنفس الشيء كذلك بالنسبة لملاحظة ظاهرة اللغة : إذ لابد من وضع الذوات الباثة والمتلقية للصوت، وحتى الصوت نفسه في الوسط الاجتماعي. والواقع أنه من الضروري أن ينتمي المتكلم والسامع إلى نفس الجماعة اللسنية أي إلى مجتمع منظم بشكل واضح. ومن الضروري أيضا أن يكون هذان الشخصان مندمجين في وحدانية الوضع الاجتماعي المباشر أي ان ترتبط بينهما علاقة شخص بشخص فوق أرضية أشد تحديداً. ولا يكون هذا التبادل اللغوي ممكنا إلا على هذه الأرضية المضبوطة : إن أرضية للتفاهم العرضي لا تتلاءم معه ولا تساعد عليه، حتى ولو توفر التوافق أو التشارك العقلي. وعلى هذا الأساس فإن وحدانية الوسط الاجتماعي ووحدانية السياق الاجتماعي المباشر شرطان ضروريان كليا لكي يصير المركب الفيزيائي ــ النفسي ــ الفيزيولوجي، الذي حددناه سابقا، مرتبطا باللسان والكلام، وأن يصير واقعة لغوية. إن جسمين عضويين إحيائيين، جمع بينهما في وسط طبيعي محض لا يمكنهما أن يُنتِجا نشاطا كلاميا.

إلا أنه، نتيجة لتحليلنا، عوض أن نتوصل الى حصر موضوع بحثنا وتضييقه، كما هو مرجو، فإننا قد وسعناه وعقدناه إلى أقصى حد. والواقع، أن الوسط الاجتماعي المنظم الذي أدمجنا فيه مركبنا، ووضعية التبادل اللغوي الأكثر مباشرة، تشكل بذاتها تعقيدات خطيرة جدا فهي تتضمن علاقات متباينة تمام التباين من حيث طبيعتها، وذات واجهات متعددة، وليست كل هذه العلاقات ضرورية لفهم وقائع اللسان، وليست جميعها بعناصر مكونة للغة. وأخيرا يتطلب مجموع هذا النظام المركب من ظواهر وعلاقات وعمليات الخ... اختزالا وتوحيدا لقاسمه المشترك. ويجب أن تلتقي كل خطوطه في مركز واحد : إنها تلك الحيلة السحرية التي تشكلها العملية اللسنية.

لقد عرضنا في القسم السابق مشكلة اللغة، أي أننا أوضحنا المشكل ذاته، والمعضلات التي يتضمنها. فماذا قدمت فلسفة اللغة واللسنيات العامة من حلول لهذا المشكل ؟ وماهي الصوى التي قد علمت بها كل واحدة منهما طريق الحل، والتي تساعدنا بالتالي على الاتجاه ؟ ليس في نيتنا القيام بتأريخ كامل لفلسفة اللغة واللسنيات العامة، ولا حتى القيام بعرض لوضعها الراهن. سنقتصر على تحليل عام للخطوط الكبرى للفكر الفلسفي واللسنيات في الازمنة الحديثة. [2]

في فلسفة اللغة كما في التقسيمات المنهاجية المماثلة لها على صعيد اللسنيات العامة، نجد أنفسنا في حضرة اتجاهين رئيسيين يسعيان لحل مشكلنا المتمثل في **عزل وتحديد اللغة كموضوع لدراسة من نوع خاص**. يترتب عن ذلك، طبعا، تمييز جذري بين هذين الاتجاهين، فيما يتعلق بالمسائل الأخرى المطروحة في اللسنيات. سنسمي الاتجاه الأول: «الذاتية المثالية في اللسنيات» والاتجاه الثاني «الموضوعانية المجردة»[3].

يركز الاتجاه الأول أهتمامه على فعل الكلام، والابداع الفردي كأساس للسان (أي كل نشاط لغوي بدون استثناء). تشكل النفسية الفردية نبع اللسان ومصدره، وقوانين الابداع اللسني في جوهرها إنما هي قوانين فردية — نفسية، — باعتبار أن اللغة تطور متواصل وإبداع مستمر — وهي التي يجب على اللسني وفيلسوف اللغة أن يدرساها. إن توضيح الظاهرة اللسنية يعني تحويلها الى فعل إبداع فردي مُفكَّر فيه (بل غالبا ما يكون عقلانيا)، أما كل ما يتبقى من مهمة عالم اللسنيات فلا يكتسي سوى طابع تمهيدي، بنّاء، وصفي، وترتيبي: ينحصر فقط في إعداد التفسير الشمولي للواقعة اللسنية باعتبارها متولدة عن فعل الابداع الفردي، أو في خدمة الأهداف العملية لتحصيل لغة تامة ناجزة. يصير اللسان حسب هذا الرأي، مشابها للتجليات الايديولوجية، خصوصاً في مجال الفن وعلم الجمال.

وتنحصر المواقف الأساسية للاتجاه الأول من اللغة في الاقتراحات الأربعة التالية:

1 — اللسان نشاط، وعملية إبداع متواصل من البناء (طاقة فاعلة) (energia) تتجسد في شكل أفعال الكلام وإنجازاته الفردية.

2 — ان قوانين الابداع اللغوي في جوهرها قوانين فردية نفسانية.

3 — الابداع اللسني إبداع معقلن مشابه للابداع الفني.

4 — تبدو اللغة، باعتبارها نتاجا ناجزا (ergon) ونظاما قارا (المعجم والنحو، والصوتيات)، مستودعا جامدا، مثل حمأة الابداع اللسني المتجمدة، التي أنشأها اللسنيون، بكيفية مجردة، هدف التحصيل العملي عليها كأداة جاهزة للاستعمال.

لقد كان (فيلهلم هامبولدت) من بين الممثلين الأكثر شهرة لهذا الاتجاه، فهو واضع أسسه. بل إن التأثير الذي حظي به الفكر الهامبولدتي القوي تجاوز بكثير حدود الاتجاه الذي وصفنا منذ حين. ويمكن القول بأن اللسنيات التي جاءت من بعده كلها خاضعة، وحتى أيامنا هذه، لتأثيره الحاسم. إن الفكر الهامبولدتي جميعه لا يدخل في اطار الاقتراحات الأربع التي بينا آنفا، فهو أرحب وأعقد، ويحتوي على كثير من التناقضات؛ ولهذا السبب كان (هامبولدت) معلم ورائد تيارات تتناقض فيما بينها بشكل عميق. ومع ذلك فان النواة الرئيسية لأفكاره تشكل التعبير الأقوى والأعمق عن الاتجاهات الأساسية للمدرسة التي حددنا[5]. أمّا الممثل الأكثر شهرة لهذه المدرسة في الأدب اللسني الروسي فهو (أ.أ. بوتبنيا) والحلقة المكونة من تلاميذه[6].

ولم يصل المتأخرون جدا، من معتنقي الاتجاه الأول، الى سبر عمق نظرات (هامبولدت) وتركيبه الفلسفي، فقد ضعفت هذه المدرسة الفكرية جدا، بسبب نحوها إلى نمط من التفكير الوضعي والنزعة التجريبية المسطحة. إننا لا نعثر لدى (ستينطاهل) على أي شيء من عظمة

(هامبولدت). وتصلنا عوض ذلك موجة هائلة من التنظيم المنهاجي. وبالنسبة (لستينطاهل) أيضا، تنبع اللغة من النفسية الفردية، بينما تبقى قوانين النمو اللسني قوانين نفسانية[7].

ولا نعثر في النزعة النفسانية التجريبية (لبوندت)، ولا عند تلامذته، على أسس المدرسة الأولى، إلا في صورة باهتة جدا. ويتلخص مذهب (بوندت) في أن كل الوقائع اللغوية بدون استثناء ـــ قابلة لتفسير مبني على علم النفس الفردي وعلى أساس إرادوي[8]. حقا انه، مثل (ستينطاهل)، يعتبر اللغة انبثاقا عن (نفسية الشعوب) (Völker psychologie) أو « علم النفس السلالي »[9]. وتتكون نفسية الشعوب البوندتية من عملية تجميع النفسيات المتفرقة للأفراد، فهي وحدها، في نظره، لها حق الولوج إلى الواقع في كليته.

كل هذه التفسيرات المنصبة على الوقائع اللسنية، والأساطير، والدين، تعود الى تفسيرات نفسية صرفة. فبوندت لا يعترف بوجود مجموعة من القوانين النوعية، والاجتماعية المحضة، الملازمة لكل دليل أيديولوجي ، والتي لا يمكن إختزالها الى بعض القوانين الفردية النفسية.

لقد بدأ الاتجاه الأول يزدهر حاليا، من جديد، ـــ سيما وقد تخلى عن الطرق الوضعية ـــ وشرع في توسيع رؤيته لهذه القضايا، وذلك في إطار مدرسة (فوسلر). وليس من منازع في أن هذه المدرسة التي سميت بـ (**الفيلولوجية المثالية الجديدة**)(Idéalistche Neuphilologie) تشكل أحد أكثر الاتجاهات خصبا في الفلسفة ـــ اللسنية المعاصرة. إن الاسهام الايجابي والأصيل الذي شارك به تلامذتها في اللسنيات (الدراسات الرومانية والجرمانية) يكتسي هو الأخر أهمية كبرى. ويكفي أن نذكر إلى جانب (فوسلر) ذاته تلامذة من أمثال (ليوسبيتزر) و (لورسك)، و (ليرتش) الخ... سنستشهد بكل واحد منهم مرات متعددة.

إن الاقتراحات الأربعة الأساسية للمدرسة الأولى، والتي عرضناها سابقا، يمكن ان تلخص بكيفية صائبة كل المفهوم اللسني ـــ الفلسفي لفوسلر ومدرسته. وتتميز هذه المدرسة أساسا ، بـ **رفضها القاطع والمبدئي للاتجاه الوضعي في اللسنيات**، تلك الوضعية التي لا ترى أبعد من الأشكال والصيغ اللسنية (وخصوصا الصوتية منها فهي الأشد وضعية) ومن أن الفعل النفسي ـــ الفيزيولوجي هو الذي يولدها[10] ومن هنا انبثق **المكون الايديولوجي الدال** للسان واحتل الصدارة، وينكشف المحرك الرئيسي للابداع على أنه هو «الذوق اللسني» الذي ليس سوى تنويع خاص للذوق الفني. والذوق اللسني هو بالضبط تلك الحقيقة اللسنية المطلقة التي تمنح الحياة للسان ، والتي يحاول عالم اللسنيات جاهدا اكتشافها في كل واقعة لسنية، بهدف إعطاء تفسير موافق لهذه الواقعة. يقول (فوسلر) :

> «وحده يستطيع أن يطمح إلى الطابع العلمي، تاريخ للسان يتفحص التراتبية السببية الذرائعية كلها، وهدفه الوحيد أن يعثر فيها على نظام جمالي، حتى يمكن للفكر اللسني، والحقيقة اللسنية، والذوق اللسني، والعاطفة اللسنية ـــ أو كما يقول هامبولدت، الشكل الداخلي للسان عبر تحولاته المشروطة بالعوامل الفيزيائية، السياسية، والاقتصادية والثقافية عموما ـــ أن تصير واضحة ومفهومة»[11].

وهكذا يرى (فوسلر)، بأن العوامل التي تحدد بشكل أو بآخر وقائع اللسان (الفيزيائية، والسياسية والاقتصادية الخ..) ليس لها من معنى مباشر بالنسبة للسني، فالشيء الوحيد الذي يهمه هو المعنى الفني لواقعة لسنية معينة. هذا هو المفهوم الذي يكونه عن اللسان، وهو مفهوم جمالي محض. يقول (فوسلر) : « إن فكرة اللسان ذاتها من حيث الجوهر هي فكرة شعرية ؛ والحقيقة اللسان طبيعة فنية. إنه الجميل، وقد مُهِرَ بالمعنى »[12].

ونفهم مما سبق أن **فعل الابداع الفردي للكلام** sprache als rede هو الذي يشكل بالنسبة لفوسلر الظاهرة الأساسية والواقع الأساسي للسان، وليس النظام اللسني المكتمل، بمعنى جماع السمات الصوتية والنحوية وغيرها. ويترتب عن ذلك أن تجعل وجهة نظر تطور اللسان أهمّ شيء، في كل فعل كلامي، هو بالضبط التحقيق الأسلوبي والتغيير في الصيغ والأشكال المجردة للسان، تلك الصيغ والأشكال ذات الطابع الفردي التي لا تمس سوى إنجاز الكلام، وليست الصيغ النحوية القارة، الفعلية والمشتركة بين كل الأقوال المنجزة في ذلك اللسان المعين هي التي تكتسي الأهمية.

ووحده هذا التفرد الأسلوبي للسان في المَقُول يَكُونُ تاريخيا ومُنْتِجاً فعلا. وهنا بالضبط حدث تطور اللسان، ذلك التطور الذي خنقه التقعيد النحوي فيما بعد. **لقد كانت كل واقعة نحوية، في بداية الأمر، واقعة أسلوبية**. وهذا هو مصدر فكرة (فوسلر) القائلة بـ **أولوية الأسلوب عن النحو**[13]. هكذا تتموقع غالبية البحوث المستوحاة من المذهب الفوسليري في حدود اللسنيات (بمعناها الضيق) والأسلوبية. ويسعى الفوسليريون جاهدين ومدققين لاكتشاف الجذور الايديولوجية الدالة في كل صيغة أو شكل نحوي[14].

من الملائم أن نذكر أيضا. ضمن الممثلين المعاصرين للاتجاه الفلسفي ــ اللسني الأول، الفيلسوف والناقد الأدبي الايطالي بنيديتو كروشي لتأثيره القوي على الفكر الفلسفي ــ اللسني والنقد الأدبي في أوربا. وأفكاره قريبة، في جوانب متعددة، من أفكار (فوسلر).. فهو أيضا يرى أن اللسان يشكل ظاهرة جمالية. ان كلمة «تعبير» هي قاعدة مفهومه للسان ومصطلحه ــ المفتاح. وكل تعبير هو أولا، وقبل كل شيء، ذو طبيعة فنية. والنتيجة هي أن اللسنيات، بوصفها علما أمثل للتعبير، تتصادف مع علم الجمال. ويترتب عن ذلك، بالنسة لكروشي، أن يكون فعل الكلام الفردي ، هو أيضا، الظاهرة الأساسية للسان[15].

ونمر الآن الى التعريف بالاتجاه الثاني للفكر الفلسفي ــ اللسني. بالنسبة لهذا الاتجاه يقع المركز المُنَظِّمُ لكل وقائع اللسان، على العكس من ذلك، في **النظام اللسني** أي : **نظام الصيغ الصوتية والنحوية والمعجمية للسان**، الشيء الذي يجعل منه موضوع علم جيد التحديد. في حين أن اللسان يُكَوِّنُ، في نظر الاتجاه الأول، سيلا متواصلا من أفعال الكلام، وهو سيل لا يبقى فيه أي شيء مستقرا، أو محافظا على هويته؛ أما بالنسبة للاتجاه الثاني فإن اللسان قوس قزح ثابت، يسيطر على هذا السيل. فكل فِعْلِ ابداع فردي، وكل قول هما تعبير وحيدٌ وغير قابل للتكرار. ولكن توجد في كل قول عناصر مماثلة لعناصر أقوال أخرى مُنْتَجَةٍ في إطار مجموعة معينة من المتكلمين. إن هذه **السمات المتماثلة هي التي** تضمن وحدانية لسان ما ، وتضمن فهم متكلمي نفس الجماعة البشرية له، وهي بسبب هذا التماثل **مُقَعَّدَة** من

أجل كل إنجازات الكلام والأقوال، إنها سمات صوتية ونحوية ومعجمية.

وإذا أخذنا من اللغة صوتا ما، ولتكن الوحدة الصوتية a في كلمة (raduga) (قوس قزح) فالصوت الذي أنتجه الجهاز النطقي للجسم العضوي الفردي إنما هو صوت فردي وفريد تختص به كل ذات متكلمة. فبقدر ما يوجد أشخاص ينطقون كلمة reduga بقدر ما توجد حركات a خاصة بهذه الكلمة (رغم أن الأذن لا تهد ولا تستطيع تَلَمُّسَ وضبط هذه الخصوصية). نجد في نهاية المطاف أن الصوت الفيزيولوجي (أي الصوت الذي ينتجه الجهاز الفيزيولوجي الشخصي) صوت فريد أيضا مثل فرادة بصمة فرد ما، فريد مثل التركيب الكيميائي الشخصي لدم كل فرد (رغم أن العلم لم يصل بعد إلى مستوى تحديد الصيغ الفردية للدم).

ومع أن هذه الخصائص الفردية لصوت a مشروطة بالشكل الفريد لألسنة (اللسان كعضو) وسقوف أفواه، وأضراس الذوات المتكلمة (مسلمين بأننا نمتلك القدرة على ضبط وتثبيت هذه الخصوصيات) فهل يمكن اعتبارها جوهرية من وجهة نظر اللسان ؟ طبعا، لا أهمية لها.اذ أن الأساسي هو الهوية المقعّدة لهذا الصوت في كل الكيفيات التي تنطق بها كلمة raduga. ان هذا التطابق المقعد بالضبط هو الذي يشكل (مادام لا يوجد تطابق واقعي) وحدانية النظام الصوتي « للسان (في الاطار التزامني)»، ويكفل فهم الكلمة من طرف كل أعضاء المجموعة اللسنية. ويشكل هذا الصوت a واقعة لسنية وموضوعا لسنيا من نوع خاص، لأنه مُحَدَّدٌ بالاعتماد على معيار.

ويتسع ذلك لينطبق، شرعيا، على كل العناصر اللسنية الأخرى. حتى إننا سنجد في كل مكان من اللسان التطابق المقعّد نفسه أي تطابق الأشكال اللسنية (الخطاطات النحوية مثلا) ــ جنبا الى جنب مع التحقيق الفريد واللاتكرار للتطبيق الذي يقوم به الفرد لصيغة أو شكل ما من فعل الكلام، هذا الفعل الفريد بدوره. الواقعة الأولى جزء لا يتجزأ من النظام اللسني، والواقعة الثانية ترتبط بالعمليات الكلامية الفردية، التي تتحكم فيها (من وجهة نظر اللسان كنظام) عوامل فيزيولوجية وذاتية نفسية محتملة، لا يمكن عرضها وتحليلها بدقة.

وواضح أن النظام اللسني، بالمعنى المحدد آنفا، مستقل تمام الاستقلال عن كل أفعال الابداع الفردية وعن كل النيات والمقاصد، ولا يمكن أن يتعلق الأمر، حسب وجهة النظر الثانية، بإبداع لسني معقلن تقوم به الذات المتكلمة[16]. فاللسان يتعارض مع الفرد لأنه معيار حاسم لا يمكن تحطيمه، وما على الفرد سوى أن يتقبل اللسان كما هو. وفي حالة ما اذا لم يدمج الفرد هذه الصيغة اللسنية أو تلك باعتبارها معياراً حاسماً، فإنها تنعدم بالنسبة اليه لتصير مجرد احتمال وإمكان في جهازه النفسي ــ الفزيائي الفردي. فالفرد يتسلم من المجموعة المتكلمة نظاما لسنيا جاهزا كاملا مسبقا، وأي تغيير يحدث داخل هذا النظام يتجاوز حدود وعيه الخاص. ولا يصير الفعل الفردي لنطق صوت ما فعلا لسنيا الا في نطاق ارتباطه بنظام لسني ثابت (في لحظة معينة من تاريخه) وحاسم بالنسبة للفرد.

ماهي القوانين التي تتحكم في النظام الداخلي للسان ؟ إنها قوانين متأصلة ونوعية لا يمكن اختزالها أو تقليصها إلى أية قوانين ايديولوجية، كيفما كانت فنية أو غيرها. إن كل

أشكال اللسان وصيغه، اذا نظر إليها في لحظة محدَّدة، (أي على المستوى التزامني) يتوقف بعضها على البعض الآخر بشكل حتمي وتتكامل فيما بينها، وتكون من اللسان نظاما مُبَنْيَناً خاضعا إلى قوانين لسنية صرفة. وعلى العكس من القوانين الايديولوجية ــ التي لها علاقة بالعمليات المعرفية والابداع الفني الخ... ــ **لا يمكن أن تكون تابعة ومتعلقة بالوعي الفردي.** وإن نظاما كهذا يتحتم على الفرد أن يتقبله في كليته ويستوعبه كما هو. ولا محل هنا لبعض التمييزات والفروقات الايديولوجية ذات الطابع القيمي مثل : إنه قبيح أو أفضل، أو جميل أو كريه الخ... إذ لا يوجد في الواقع سوى مقياس لسني واحد : صائب أو غير صائب. ويجب فضلا عن ذلك ــ حسب مراسيم التصحيح اللسني، الاقتصار فقط على فهم الالتزام بمعيار معين للنظام المعياري للسان. ولا يمكن بالتالي أن نتكلم عن « ذوق لسني » ولا عن حقيقة لسنية. فالفرد يعتبر هذه القوانين اللسنية اعتباطية أي أنه لا مبرر لها لكي تكون طبيعية أو ايديولوجية (فنية مثلا). وهكذا لا توجد علاقة سهلة بين الوجه الصوتي للكلمة وبين معناها كما لا يوجد توافق ذو طبيعة فنية. وإذا كان اللسان ــ باعتباره مجموعة من الصيغ ــ مستقلا عن كل دافع إبداعي وعن كل نشاط صادر عن الفرد فإنه سيكون بالتالي نِتَاجَ إبداع جماعي، وظاهرة اجتماعية، ولهذا السبب يكون معياريا لكل فرد، مِثْلُهُ في ذلك مثل أي مؤسسة اجتماعية.

ورغم ذلك فإن هذا النظام اللسني، الفريد والقار من الناحية التزامنية، يتحول ويتطور ضمن عملية التطور التاريخي لمجتمع لسني معين، ذاك لأن الهوية المقعَّدة للوحدة الصوتية، بالشكل الذي وضعناها عليه، متغيرة ومتباينة حسب مختلف عصور تطور لسان ما. ومجمل القول أن للغة تاريخها. فما هي الفكرة التي يمكن تكوينها عن هذا التاريخ حسب وجهة نظر الاتجاه الثاني ؟

إن الواقعة الأكثر دلالة بالنسبة لهذا الاتجاه الفلسفي ــ هي الهوة التي تفرق بين **تاريخ النظام اللسني المقصود وبين المقاربة اللاتاريخية التزامنية.** إن البرهان الأساسي الذي يورده الاتجاه الثاني يجعل من هذه الهوة الجدلية هوة يستحيل عبورها.

ليس هناك ما يجمع بين المنطق الذي يحكم ويسود نظام الصيغ اللسنية في لحظة معينة من التاريخ وبين منطق (بل غياب منطق) التطور التاريخي لهذه الصيغ والاشكال. انهما منطقان مختلفان. أو على الأصح، اذا ما اعتبرنا احدهما هو المنطق فالأولى أن يعرف الآخر بأنه ليس منطقا، أي أنه النفي غير المشروط للمنطق المُتَقَبَّل.

والواقع أن الاشكال والصيغ التي تكون النظام اللسني تتوقف على بعضها البعض في غير استقلال، وتتكامل فيما بينها كعناصر الصيغة الرياضية الواحدة. فتغيير عنصر واحد من عناصر النظام يخلق نظاما جديدا، مثلما يخلق تغيير عنصر في الصيغة، صيغة جديدة. ان العلاقة والقواعد التي تحكم الأواصرالرابطة بين عناصر صيغة معينة لا يمكنها أن تشمل ما يربط النظام أو المعادلة المقصودة بنظام آخر أو صيغة أخرى يأتيان من بعدهما.

ويمكننا أن نوظف هنا مقارنة غير دقيقة ولكنها تعبر، رغم كل شيء، وبالقدر الكافي من السداد، عن العلاقة التي يقيمها الاتجاه الفلسفي ــ اللسني الثاني بتاريخ اللسان. ولتكن

المقارنة بين النظام اللسني وبين صيغة (نيوتن) لحل المخارج ذات الحدين. فهذه الصيغة تحكمها قواعد صارمة جدا، تُخْضِعُ لها كل العناصر وتثبتها. ولنفترض أن طالبا أخطأ لدى استعماله لهذه الصيغة فخلط مثلا بين الرموز وأسسها فسينتج عن ذلك معادلة جديدة لها قواعدها الداخلية (ومن البديهي ألا تصلح هذه المعادلة لحل المخارج ذات الحدين التي وضعها (نيوتن)، لكن ليس لذلك أهمية بالنسبة للمقارنة التي نقوم بها). لا توجد بين الصيغة الأولى والثانية أية علاقة رياضية بتاتاً تشبه تلك التي تحكم العلاقات الداخلية لكل صيغة رياضية.

في اللسان، تجري الأمور بالكيفية ذاتها تماما. فالعلاقات النظامية التي تربط بين صيغتين لسنيتين في النظام (في حالته التزامنية) مغايرة كل المغايرة للعلاقات التي تصل بعض هذه الصيغ بصورتها المتحولة في مرحلة تاليةمن التطور التاريخي للسان. ان الجرمانية السابقة للقرن 16 كانت تصرف : ich was-wir waren; أما الالمانية المعاصرة فتصرفها كالتالي : ich war-wir waren ; وهكذا تحولت ich was لتصير ich war. وكل هذه الصيغ : wir waren-ich war و wir waren-ich was ترتبط فيما بينها بعلاقة لسنية نظامية، إنها ألفاظ يكمل بعضها البعض الآخر. ويتجلى هذا الارتباط وهذا التكامل على الخصوص في تصريف فعل واحد حسب العدد : المتكلم المفرد، وجمع المتكلمين. وتوجد بين wir waren - ich war من جهة وبين ich was (ق 15 و 16) و ich war (المعاصرة) من جهة أخرى، علاقة مختلفة لا تشبه في شيء العلاقة الأولى. لقد تكونت صيغة ich war عن طريق القياس على wir waren. وعوض ich was، فقد تُوُصِّلَ تحت تأثيرwir waren (ونائب فاعل الفعل المبني للمجهول هم أشخاص معزولون عن بعضهم البعض) إلى إبداع ich war[17]. هكذا اكتسبت الظاهرة صبغة جماهيرية والنتيجة أن خطأ فرديا تحول إلى معيار لسني.

وبهذه الكيفية توجد بين العلاقتين :

1) wir waren - ich was (في الإطار التزامني للقرن 15) أو ich war wir waren (في الإطار التزامني للقرن 19).

و 2) ich was-ich war

wir waren (باعتبار هذه العلاقة عاملا مثيراً للترميم المقارني) فروقاتٌ عميقةٌ جداً على مستوى المبادىء. فالعلاقة التزامنية الأولى تحكمها وتسيرها الأواصر اللسنية النظامية بين العناصر المتكاملة والمترابطة والمتوقف بَعْضُها على البعض الآخر. وتقف هذه العلاقة بوصفها معياراً صارماً في تضاد مع الفرد. أما العلاقة الثانية (وهي التاريخية أو التتابعية) فهي خاضعة لقوانينها الخاصة، وبدقة أكثر، لقوانين الخطأ القياسي.

إن منطق تاريخ اللسان هو منطق الأغلاط الفردية أو الانحرافات والشذوذ. فالانتقال من ich was إلى ich war يحدث خارج مجال الوعي الفردي. إنه انتقال غير إرادي، يمر دون أن يثير الانتباه، وهذا هو شرط تحققه. ولا يمكن أن يوافق العصرَ الواحدَ سوى معيار لسني واحد، سواء ich was أو ich war. إن الشذوذ وحده يحتل إلى جانب المعيار. لكن لا محل لمعيار آخر مناقض (لهذا يستحيل أن تكون هناك «مأساة» لسنية). واذا لم يُدْرَك الشذوذ عن القاعدة، بوصفه خرقا لها، فلم يقع تصحيحه بالتالي، واذا توفرت الأرضية

الملائمة لتعميم الخطأ (ستكون الأرضية الملائمة، في هذه الحالة، هي المقارنة والقياس) فان هذا الانزياح يصير هو المعيار اللسني الجديد.

هكذا يتضح عدم وجود أي علاقة ولا أي شيء مشترك بين منطق اللسان، كنظام للصيغ، وبين منطق تطوره التاريخي. فالدائرتان تحكمهما قوانين مختلفة تمام الاختلاف، وعوامل متنافرة أشد التنافر، كما أن الشيء الذي يجعل اللسان دالا ومتناسقا ومتماسكا ضمن الاطار التزامني نراه مستبعدا وغير ذي نفع في الاطار التابعي. إن حاضر اللسان وتاريخه لا يفهمان بعضهما البعض بل عاجزان عن التفاهم.

إننا نلاحظ الاختلاف العميق جدا، في هذه النقطة بالضبط، بين الاتجاه الأول والاتجاه الثاني لفلسفة اللسان. اذ يكمن جوهر اللسان، بالنسبة للأول، في تاريخه. وليس منطق اللسان، قطعا هو منطق تكرار الصيغ المتجسدة في قاعدة أو معيار، ولكنه يتجلى، أساسا في التجديد المستمر وفي اصطباغ هذه الصيغ بالصبغة الفردية عبر أقوال فريدة من حيث الأسلوب، وغير قابلة للتكرار. **فواقع اللسان يشكل أيضا صيرورته.** هناك اتحاد كلي يصل بين لحظة خاصة من لحظات حياة اللسان وتاريخه. ففي كلا الجانبين تسود نفس الحوافز الايديولوجية. وكما يقول (فوسلر) «إن الذوق اللسني يخلق وحدانيّة اللسان/في لحظة معينة. وبنفس الشكل يخلق ويضمن وحدانية صيرورته التاريخية» ويحدث الانتقال من صيغة لسنية الى أخرى، أساسا، في حدود الوعي الفردي، ذاك لأن كل صيغة نحوية، كما يرى (فوسلر) وكما سبق أن رأينا، كانت في الأصل صيغة أسلوبية حرة.

ويتضح الفرق بين الاتجاهين، تمام الوضوح من خلال مايلي : لم تكن الصيغ المقعَّدة والمسؤولة عن ثبوتية النظام اللسني [(العمل أو مقياسه = ergon)] ــ في نظر الاتجاه الأول ــ سوى نفايات نتنة تختلف عن التطور اللسني وعن الجوهر الحقيقي للسان. هذا الجوهر الذي يُحييه فعلُ الإبداع الفردي والفريد. أما بالنسبة للاتجاه الثاني فإن هذا النظام بالضبط، أي نظام الضيع المقعَّدة، هو الذي يصير جوهراً للسان. ولا يشكل الانحراف والتنويع بطابعهما الفردي والمبدع في الصيغ اللسنية المقعدة أكثر من حثالات لحياة اللسان (وبالضبط لثبوتيته الظاهرية) ولا أكثر من تناسقات لا طائل من ورائها وغير قابلة للادراك والضبط في نظام الصيغ اللسنية الثابت أساسا. ويمكن أن نحصر لب آراء الاتجاه الثاني في الاقتراحات التالية :

1 ــ اللسان نظام ثابت وغير متحرك لأشكال لسنية خاضعة لمعيار حاسم يتسلمه الوعي الفردي كما هو.

2 ــ إن قوانين اللسان في جوهرها، قوانين لسنية من نوع خاص تقيم روابط بين الدلائل اللسنية داخل النظام المغلق. وتكون هذه القوانين موضوعية بالنسبة لكل وعي ذاتي.

3 ــ لا علاقة للروابط اللسنية الخاصة بالقيم الايديولوجية (فنية، معرفية أو أخرى). كما لا يوجد أي حافز إيديولوجي في أساس الوقائع اللسنية. ليس بين الكلمة ومعناها علاقة طبيعية ومفهومة يدركها الوعي، كما لا توجد أي علاقة فنية بينهما.

4 ــ ليست أفعال الكلام الفردية ــ حسب وجهة نظر اللسان ــ سوى انحرافات أو تنويعات عارضة أو مجرد تشويهات لصيغ مقعدة. لكن أفعال الكلام الفردية هذه هي التي تفسر التحول التاريخي الذي يحدث في صيغ اللسان، ولأن هذا التحول على تلك الحالة فإن النظام يَعْتَبِرُهُ غير معقول ولا معنى له. **ولا توجد بين نظام اللسان وتاريخه علاقة ولا وحدة في الحوافز. إنهما غريبان عن بعضهما.**

سيلاحظ القارىء أن الاقتراحات الأربعة الملخصة للاتجاه الثاني من الفكر الفلسفي ــ اللسني مناقضة للاقتراحات الأربعة الملخصة للاتجاه الأول.

من الصعب جدا تتبع التقدم التاريخي للاتجاه الثاني. إذ أننا لا نعثر له، في فجر عصرنا هذا، على ممثل أو منظر يمكن أن يقارن من حيث وزنه وعظمته بهامبولدت. ولا بد من البحث عن جذور هذا الاتجاه في عقلانية القرنين 17 و 18. لأن هذه الجذور تنغرس في التربة الديكارتية[18]. وأول من عبر عن هذه الأفكار، بكيفية واضحة جدا، هو (ليبنتز) في نظريته عن النحو الشمولي.

إن فكرة لسان **عرفي، واعتباطي** خاصية يتميز بها التيار العقلاني كله، كما يتميز أيضا بالتوازي الذي أقامه بين النظام الرمزي **اللسني** والنظام الرمزي **الرياضي**. وهو لا يعكس علاقة الدليل بالواقع، أو علاقته بالفرد الذي يولده ولكنه يعكس علاقة **الدليل بالدليل** داخل نظام **مغلق** ــ مدمج ومقبول رغم ذلك ــ يستقطب اهتمام فكر العقلانيين المنصب على الرياضيات. وبتعبير آخر فإن الذي **يهمهم هو المنطق الداخلي** لنظام الأدلة فقط؛ ويعتبر هذا الأخير، كما في الجبر، مستقلا تمام الاستقلال عن المدلولات الايديولوجية المرتبطة به. يميل العقلانيون بدورهم الى الاهتمام بوجهة نظر المتلقي، لكنهم يهملون كليا وجهة نظر المتكلم باعتباره ذاتا تعبر عن حياتها الداخلية؛ ذلك لأن الدليل الرياضي غير قابل، أكثر من غيره، لأن يُؤَول على أنه تعبير عن النفسية الفردية. لقد كان العقلانيون يعتبرون الدليل الرياضي هو الدليل الأمثل، والنموذج الدلائلي الأرفع، بما في ذلك اللسان. وكل هذا نجده بعينه معبرا عنه بوضوح في فكرة (ليبنتز) عن النحو الشمولي[19].

من الملائم أن نلاحظ في هذا الصدد، بأن أسبقية وجهة نظر المتلقي على وجهة نظر المتكلم ثابتة لدى الاتجاه الثاني. لهذا السبب، واعتبارا للأرضية المختارة من طرف هذا الاتجاه، لم يسبق لمشكلة التعبير أن عولجت، ولا حتى مشكل تطور الفكر والفردية الذاتية الذي بقي غفلا، وبالشكل الذي يبدو عليه في الكلمة (إنه اهتمام رئيسي لدى الاتجاه الاول).

ولقد تبلورت فكرة اللغة كنظام أدلة اعتباطية وعرفية، وعقلانية في الجوهر، بشكل مبسط منذ القرن 18 لدى مفكري. عصر الأنوار. ظهرت هذه الأفكار التي تتكون منها الموضوعانية المجردة، في فرنسا أولا، وما زالت تجد فيها حتى الآن، الأرض المفضلة[20].

ودون أن نتوقف عند المراحل الوسيطة لنمو هذه الأفكار، سننتقل بسرعة الى ذكر خصائص هذا الاتجاه الثاني في المرحلة الراهنة. وتبرز المدرسة المسماة بمدرسة (جنيف) ــ مع (فرديناند دو صوسير) ــ كتعبير أكثر تألقا عن الموضوعانية المجردة في عصرنا. **ويعد**

ممثلو هذه المدرسة ــ وعلى الأخص (شارل بالي) ــ من بين أعظم اللسنيين المعاصرين. لقد أضفى (صوسير) على أفكار الاتجاه الثاني وضوحا ودقة رائعين. في حين أن صياغته للمفاهيم الأساسية التي تقوم عليها اللسنيات قد أصبحت كلاسية. ثم إنه بالاضافة الى ذلك دفع ــ وبجسارة ــ أفكاره وتأملاته بعيدا حتى النهاية، سابغا على كل السمات الجوهرية للموضوعانية المجردة صفاء وتماسكا نادرين. ولهذا لم تلق مدرسة (فوسلر) في روسيا حظوة كبيرة في حين صارت مدرسة (صوسير) شعبية وذات تاثير كبير . ويمكن القول بأن غالبية ممثلي فكرنا اللسني يوجدون تحت التأثير الحاسم لصوسير وتلامذته مثل (بالي) و (سيشهاي)[21] سنتوقف طويلا لنمعن النظر في المفاهيم الصوسيرية لما لأسسها النظرية من أهمية كبرى بالنسبة للاتجاه الثاني واللسنيات الروسية. لكننا سنقتصر هنا أيضا على المواقف الفلسفية اللسنية الأساسية[22].

يضع (صوسير) مبدأ ثلاثي الأطراف : **اللغة ، اللسان** (كنظام للصيغ) وفعل التحدث الفردي وهو **الكلام** (*). ان اللسان والكلام هما العنصران المكونان للغة، باعتبارها جمعا (بدون استثناء) لكل التجليات ــ الفيزيائية والفيزيلوجية والنفسية ــ التي تساهم في النشاط اللغوي. ولايمكن للغة أن تكون ــ في نظر (صوسير) ــ موضوعا للسنيات. لأنها في حد ذاتها لا تتوفر على وحدة داخلية ولا على قوانين مستقلة وغير تابعة. إنها عبارة عن خليط وعدم انسجام. ومن الصعب الاهتداء الى طريق في تركيبها المتناقض. بل من المستحيل، اذا بقينا في مجال الكلام، القيام بوصف صحيح لوقائع اللسان. فاللغة لا يمكن أن تكون منطلقا للتحليل اللسني .

فما هو طريق التقدم المنهاجي الصائب الذي يقترحه علينا (صوسير) من أجل توضيح الموضوع الخاص للسنيات ؟ لنتركه يتكلم :

« لا يوجد في رأينا إلا حل واحد لكل هذه الصعوبات (يتعلق الأمر بالتناقضات الداخلية «للغة» باعتبارها نقطة انطلاق لتحليله) : **لابد أولا من احتلال مكان في ميدان اللسان واعتباره معيارا لكل التجليات والمظاهر اللغوية الأخرى**. والواقع ان اللسان وحده ــ من بين كثير من الثنائيات ــ يُبدو قابلا لتعريف مستقل، ويعطي، بالتالي، للعقل سندا مرضيا.» (صوسير : دروس في اللسنيات العامة ص 24 ــ التشديد من طرف صوسير.)

إذن ماهو الفرق المبدئي ــ في نظر صوسير ــ بين اللغة واللسان ؟

«إن اللغة، اذا اعتبرت في مجملها، متعددة الأشكال ومتنافرة، فهي تتصل بكثير من المجالات فيزيائية وفيزيولوجية ونفسية في الوقت ذاته، وتنتمي أيضا إلى الميدان الفردي والميدان الاجتماعي؛ وتستعصي عن التصنيف في أي نوع أو فئة من الوقائع الانسانية، لأننا لا نعرف كيف نستنبط وحدتها.

وعلى العكس من ذلك فإن اللسان كل في ذاته ومبدأ ترتيب وتنظيم، بمجرد أن نضعه في الصدارة ضمن الوقائع اللغوية، نُدْخِلُ نسقا طبيعيا في مجموعة غير متقبلة لأي ترتيب آخر.» (ص 25 من نفس المصدر)

وهكذا يصبح من الضروري، بالنسبة لصوسير، الإنطلاقُ من اللسان كنظام للصيغ

تعود وحدتُهُ لتُحِيلَ نَفْسَهَا على معيار، وتوضيح كل وقائع اللغة عن طريق الإحالة على صيغها الثابتة والمستقلة (المُقْتَنَة من تلقاء ذاتها).

وبعد أن ميز اللسان عن اللغة، بمعنى كل التجليات والمظاهر اللغوية، دون آستثناء، ميز أيضا اللسان عن أفعال التحدث الفردية أي أفعال الكلام :

«ونحن نفرق بين اللسان والكلام، نفرق في الوقت ذاته : أولا، ما هو مجتمعي عما هو فردي؛ ثانيا ما هو جوهري عما هو ثانوي أو عرضي إلى حدما.

ليس اللسان عملا تابعا للذات المتكلمة، إنما هو نتاج يسجله الفرد بكيفية سلبية. فهو لا يفترض أبدا أي تصميم أو تأمل مسبق، ولا يتدخل فيه التفكير إلا من أجل نشاط الترتيب والتصنيف الذي سنعالجه فيما بعد.

أما الكلام فهو على العكس من ذلك، فعل فردي إرادي وعقلي، ويجب أن نميز فيه (أولا) بين التركيبات التي تستعمل الذات المتكلمة بواسطتها النظام الاشاري للسان بقصد التعبير عن فكرتها الشخصية، (ثانيا) وبين الإوالية النفسية الفيزيائية التي تمكنها من تجسيد هذه التركيبات وإظهارها.» (نفس المرجع. ص 30.)

لا يمكن للكلام كما يفهمه (صوسير)، أن يكون موضوعا للسنيات[23]. لا تتكون العناصر الخاضعة للسنيات، في الكلام إلا من طرف الصيغ اللسنية المقعدة والبارزة فيه، أما كل ما تبقى فهو «ثانوي وعرضي.».

لنؤكد على هذه الأطروحة الصوسيرية الأساسية : اللسان يتعارض مع الكلام كما يتعارض المجتمعي مع الفردي. والكلام، على هذا الأساس، فردي بمجمله. وهنا تكمن النواة الوهمية (Proton Pseudos) لصوسير والاتجاه الموضوعاني المجرد. إن الفعل الفردي لانجاز الكلام ــ التحدث، وقد نُفِيَ نهائيا وبشكل حاسم إلى تخوم اللسنيات، يُحَصِّلُ فيها رغم ذلك على مكانة بوصفه عاملا ضروريا في تاريخ اللسان[24]. ويرى صوسير أن هذا الأخير يتعارض بحدة ــ وفقا لفكر الاتجاه الثاني كله ــ مع اللسان كنظام تزامني. ويسود الكلام في تاريخ اللسان كملك نظرا لطابعه الفردي والعرضي. لذلك تحكمه قوانين مختلفة تمام الاختلاف عن القوانين التي تسود نظام اللسان وتسيره.

«وهكذا كانت «الظاهرة» التزامنية لا علاقة لها بالتتابعية» (ص. 129).

ستهتم **اللسنيات التزامنية** بدراسة العلاقات المنطقية والنفسية التي تربط بين الألفاظ المتواجدة والمكونة للنظام، وكما يدركها نفس الوعي الجماعي.

« وعلى العكس من ذلك ستقوم **اللسنيات التتابعية** بدراسة العلاقات الرابطة بين الألفاظ المتعاقبة، والتي لا يدركها وعي جماعي واحد، ويحل بعضها محل البعض الآخر دون أن تشكل نظاما فيما بينها.» (نفس المصدر ص. 140. التشديد قام به صوسير نفسه).

ونظرات (صوسير) هذه إلى التاريخ خصائص جد مميزة للفكر العقلاني الذي لا يزال طاغيا على الاتجاه الثاني في الفكر الفلسفي ــ اللسني حتى الآن، إن التاريخ، في رأي هذا الفكر، مجالٌ غير عقلاني يشوه الصفاء المنطقي للنظام اللسني.

ولا يحتل (صوسير) ومدرسته وحدهما أعلى ذرى الموضوعانية المجردة المعاصرة. اذ نرى بجانبهما مدرسة أخرى صاعدة هي مدرسة (دوركايم) الاجتماعية. ونتعرف فيها على شخصية بارزة مثل العالم اللسني (مايبه). لن نتوقف لوصف مفاهيمه، فاللسان بالنسبة له هو الآخر، لا يشكل ظاهرة اجتماعية باعتباره عملية متدرجة، ولكن لكونه نظاما قارا من المعايير اللسنية. ويرى أيضا أن اللسان بالصورة التي يبدو بها من الخارج الى الوعي الفردي، يشكل مع خاصيته الاكراهية السمات المجتمعية الأساسية للسان.

وسنضرب صفحا عن المدارس والاتجاهات اللسنية الكثيرة التي لا تدخل في إطار الاتجاهين اللذين حددنا. ومع ذلك سنقول كلمة عن النحويين الجدد الذين يُكَوِّنُونَ بحركتهم مظهرا من المظاهر اللسنية الكبرى في النصف الثاني من ق 19.

ونظرا لبعض مواقفهم، فهم يمتون بصلة القرابة إلى الاتجاه الثاني، إذ يركزون فيه على المكون الأصغر أي المكون الفيزيولوجي. كما يعتبرون أن الفرد المبدع للسان هو في جوهره كائن فيزيولوجي. من ناحية أخرى، وفي الميدان النفسي ـــ الفيزيولوجي بالضبط، سعى النحويون ـــ الجدد جاهدين الى وضع قوانين لسنية منسوخة عن العلوم الطبيعية، يعني قوانين ثابتة ومنفصلة تمام الانفصال عن أي اختيار حر يقوم به الأفراد المتكلمون. هذا هو أصل فكرة النحويين الجدد عن القوانين الصوتية (لوتجيسيتزه[25]).

جوهريا، توجد في اللسنيات ـــ كما في أي علم نوعي خاص ـــ وسيلتان اثنتان للتخلص من مشقة العبء المترتب عن ضرورة بلورة فكر فلسفي جدي ناتج منطقيا، وقائم على مبادىء معينة، تتمثل الوسيلة الأولى في إقامة كل المبادىء دفعة واحدة على شكل مسلمات (النزعة الأكاديمية الانتقائية)؛ وتكمن الوسيلة الثانية في تنحية كل المبادىء وإعلان الواقعة أساسا ومقياسا نهائيا لكل نشاط إدراكي أو معرفي (الوضعية الأكاديمية). والمفعول الفلسفي للوسيلتين من أجل التخلص من الفلسفة يبقى هو نفسه، لأنه يمكن ـــ في الحالة الثانية ـــ حشو كل المبادىء الممكنة والمتصورة في الخانة المسماة ب «الواقعة» أثناء البحث. إن اختيار هذه الوسيلة أو تلك يتوقف كل التوقف على مزاج الباحث : فالانتقائيون أكثر تساهلا، أما الوضعيون فهم أكثر تشددا.

ونلاحظ في اللسنيات نتاجات كثيرة، بل حتى مدارس برمتها (المدارس بمعنى دراسة علمية تقنية) تعفى نفسها من مهمة وعبء تعيين اتجاه فلسفي لسني لها، إلا أنها بدهيا لا تدخل ضمن اطار عرضنا، وأخيرا هناك بعض اللسنيين والفلاسفة اللذين لم نشر إليهم مثل (أوطو ديتريش) (وأنطون مارتي). والذين سنعود الى الاستشهاد بهم فيما بعد خلال تحليلنا للتفاعل اللسني والمعنى.

لقد طرحنا في بداية هذا الفصل قضية توضيح وتحديد اللسان كموضوع من نوع خاص للبحث. وقد حاولنا استكشاف العلامات والصُّوى، الموضوعة من قبل، على طريق حل هذا المشكل من طرف اتجاهات الفكر الفلسفي ـــ اللسني التي سبقتنا. وفي نهاية المطاف نجد أنفسنا وجها لوجه أمام صنفين من الصوى الموضوعة في اتجاهين متناقضين جذريا،فمن جهة يتعلق الأمر بأطروحات الذاتية الفردانية ومن الجهة الأخرى بالأطروحات

الموضوعانية المجردة المناقضة لها. لكن ما الذي ينكشف أنه النواة الحقيقية للواقع اللسني ؟ هل هو فعل الكلام الفردي ـــ التحدث ـــ أو نظام اللسان ؟ ما هي كيفية وجود الواقع اللسني ؟ أهو التطور المبدع المتواصل أم ثبوتية المعايير المطابقة لذاتها ؟

ترجمة **محمد البكري**

هوامـــش :

1 ـــ يتعلق هذا أساساً بعلم الأصوات التجريبي الذي لا يدرس في الواقع أصوات اللسان، بل يعالج الأصوات التي تنتجها الأجهزة الصوتية، وتتلقفها الأذن، في استقلال تام عما تحتل من مكانة في نظام اللسان، وفي إنجاز الأقوال وإنشائها. ويجد هذا العلم صعوبات جمة في سبيل تجميع متون هائلة من المعطيات، بهدف دراستها، دون أن يتسلح، مع ذلك، بمنهاجية تساعده على الترتيب والتنظيم.

2 ـــ لا توجد اليوم مؤلفات متخصصة في فلسفة اللغة. ولا نعثر على مؤلفات أساسية الا فيما يخص فلسفة اللغة واللسنيات القديمتين. مثلا ستاينتال : stainthal Geschicht des sprachwissenchaft beidenGriechenund Romern, 1980. أما فيما يخص التاريخ الأوربي فلا توجد سوى دراسات خاصة عن مفكرين ولسنيين (هامبولدت، بوندت Bundt، مارتي الخ...). - سنتحدث عنها في فرصة أخرى. أما المسح الجاد، إلى حد ما، والوحيد لتاريخ فلسفة اللغة واللسنيات حتى الآن فيوجد في كتاب : أرنست كاسيرر E.Cassirer : **فلسفة الأشكال الرمزية**، المجلد الأول، اللغة، الفصل الأول «قضية اللغة في تاريخ الفلسفة». أما باللغة الروسية فإننا نجد مسحاً سريعاً ولكنه جدي للوضع الراهن للسنيات وفلسفة اللغة، وذلك في مقال ر.شور (R.Schorr Krisis Sovremennoj ceskij, v,1927,p.32-71) ويساهم م.ن. بيترسون من جهته بنظرة شاملة، رغم أنها غير تامة، للأعمال اللسنية المحتوية على مقاربة اجتماعية. ولن نورد هنا أعمالا عن تاريخ اللسنيات.

3 ـــ وكما هي الحال، تقريباً، دائما مع هذا النوع من التسميات، فإن المصطلحين لا يعبران عن كل مضمون وتعقيد الاتجاهين المحددين. وسنرى أن تسمية الاتجاه الأول غير مطابقة له بكيفية خاصة. ولكننا عاجزون عن إيجاد تسمية أفضل.

4 ـــ هامان Hamann وهيردر Herder سبقاه في ذلك.

5 ـــ لقد عرض هامبولدت أفكاره عن فلسفة اللغة في Uber die Verschiede -)-heiten dessprachbaues) in Vorstudie zur Einleitung, zum kawiwerk, gesam, schaifte (Akadémie-Ausgube) Bd VI. هناك بحوث متنوعة عن هامبولدت. ولنذكر كتاب «فيلهلم فون هامبولدت» لمؤلفه ر.هايم (R. Heim) . وعن هامبولدت وتأثيره في اللسنيات الروسية : ب. انجلهارت B.Engelhart; A.N. Vessolousky (petragrod 1922) وقد ظهرت حديثا دراسة ذكية ودقيقة وذات أهمية كبرى، لصاحبها ج سبات (G.spätt) (:Vnutrennaja forma slova) (اللغة الداخلية) وهي دراسات وتنويعات لموضوع عالجه هامبولدت. ويحاول المؤلف أن يعثر على الجذورالعميقة للفكر الهمبولدتي

المدفونة تحت التأويلات التقليدية (هناك تقاليد عديدة لتأويل الفكر الهمبولدتي). وتبين دراسة (سبات) الذاتية، مرة أخرى مدى تعقد فكر هامبولدت وإلى حد هو مليء بالتناقضات وقابل لتنويعات مستقلة جدا.

6 ــ مؤلفه الفلسفي الرئيسي هو «Myl'ijazvk» (الفكر واللغة)أكاديمية العلوم لقد نشر تلامذة (بوتبنيا) Potebnia المكونون لمدرسة (Kharkhov)، في مواعيد غير منتظمة مجلة تسمى | (Voprosy) téorii psichologija tvocestva) (نظرية وعلم نفس الابداع) وفيها نجد المؤلفات التي جمعت بعد وفاة (بوتبنيا)، ومقالات تلامذته عنه. ويعرض المؤلف الرئيسي لبوتبنيا أفكار هامبولدت.

7 ــ توجد في أساس مفهوم (ستينطاهل) النظرية النفسية لهيربارت (Herbart) الذي يحاول جاهدا أن يبني كل معطيات النفسية الانسانية انطلاقا من عناصر تحظى بتمثيل وترتبط فيما بينها بعلاقات تجميعية.

8 ــ تصنع الارادوية حرية الاختيار كقاعدة للنفسية.

9 ــ إن ج. سبات هو الذي اقترح مصطلح «علم النفس السلالي» عوض المصطلح المنقول حرفيا عن الألمانية Vol ket Psychologie أي نفسية الشعوب. والواقع أن المصطلح الأخير غير كاف بالمراد، ويبدو لنا أن ما اقترحه (سبات) أفضل بكثير. انظر ج. سبات : (Vvedenije V etniceskuju prichologiju) (مدخل الى علم النفس السلالي منشورات أكاديمية الفنون والآداب، موسكو 1927. ويحتوي هذا الكتاب على نقد أساسي لفكر (بوندت)، إلا أن البناء الذي يعوضه به (سبات) غير مقبول هو الآخر.

10 ــ إن الكتاب الأول الذي عرض فيه (فوسلر) أسس فلسفته مخصص لنقد الاتجاه الوضعي في اللسنيات. وهذا الكتاب هو : (Positivismus und idealismus in des sprachewissenchaft.) هايدلبرج 1904.

11 ــ «نحو وتاريخ اللسان» في Logos مجلد 1. 1910 . ص 170

12 ــ نفس المرجع ص 167.

13 ــ سنعود الى نقد هذه الفكرة فيما بعد.

14 ــ لقد جمعت الأعمال الرئيسية لفوسلر ــ والمنشورة بعد الكتاب الذي ذكرنا آنفا ــ في (فلسفة اللغة) (1920) Philosophie der sprache ويتعلق الأمر هنا بآخر منشورات فوسلر. فهي تعطي فكرة كاملة عن مفاهيمه الفلسفية واللسنيات العامة. ولنذكر من بين الأعمال اللسنية ذات الطابع المميز لمنهج فوسلر : Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachntwicklung, 1913)

ويجد القارىء بيبليوغرافيا كاملة لفوسلر، حتى سنة 1922 في مجموعة : Idealistiche Neuphilologie (Festsehrift fur Karl Vossler) التي خصصت له (1922).

ويمكن أن نقرأ باللغة الروسية مقالين عنه : المقال الذي ذكرنا سابقا ومقال (علاقات تاريخ الألسن وتاريخ الآداب) في Logos ــ 1912 1913، مجلد 1 ــ 2 . ويعطي المقالان فكرة عن مرتكزات نظرية (فوسلر). اما نظرات فوسلر وتلاميذه فلم يسبق أن نوقشت في الأدب اللسني الروسي. وتوجد إشارة لذلك فقط في مقال (بيرمونسكي) عن النقد الأدبي المعاصر في ألمانيا. (الشاعرية، مجموعة 3، 1927 («آكاديميا») ولا يشير (ر. شور) في المسح الذي ذكرنا له آنفا، الى (فوسلر) الا في التقديم. وسيؤدي بنا المطاف فيما بعد إلى التحدث عن أعمال مُكمِّلي (فوسلر) والذين تظهر لديهم اهتمامات فلسفية ومنهجية.

15 ــ يوجد باللغة الروسية القسم الأول من علم الجمال لبنيديتو كروتشي «علم الجمال كعلم للتعبير وكعنصر في اللسنيات العامة» موسكو 1920. ونكتشف فيه النظرات العامة لكروتشي حول اللسان واللسنيات .

* لم يكن مصطلح «فونولوجيا» مستعملا آنئذ، سيما وأن هذا الكتاب سابق لأعمال الحلقة الفونولوجية في براغ (ملاحظة للمترجمة الفرنسية).

16 ــ إلا أن أسس الاتجاه الثاني في الفكر الفلسفي ــ اللسني ــ على أرضية العقلانية بالشكل الذي عرضناها به ــ ملائمة تمام الملاءمة لفكرة لسان كوني عقلاني موضوع عن طريق الاصطلاح والاصطناع. سنرى ذلك فيما بعد.

17 ــ مازال الانجليز يستعملون حتى الآن I was

18 ــ لا شك في وجود علاقة داخلية تربط في العمق بين الاتجاه الثاني والفكر الديكارتي وبين الرؤية العامة التي نظرت بها الكلاسية الجديدة الى العالم، مع تقديسها للشكل الجامد، العقلاني والثابت. لم ينشر (ديكارت) ذاته أي شيء عن فلسفة اللغة ولكن توجد في مراسلاته ملاحظات متميزة. راجع في هذا الصدد الفصل الذي أشرنا إليه من كتاب (كاسيرى).

19 ــ ويمكن التعود على هذه الأراء التي عبر عنها (ليبنتز) بقراءة المؤلف الرئيسي لكاسيريه : Leibniz system in seinem wissenschaftlichen Grundlager, marburg 1902

20 ــ من الأهمية بمكان أن نلاحظ أن الاتجاه الأول ــ على عكس الاتجاه الثاني ــ قد نما ومازال يواصل نموه في ألمانيا.

21 ــ يتموضع كتاب (ر. شور) اللغة والمجتمع) (Jazyk i obscestvo) موسكو 1926 ــ في إطار فكر مدرسة (جنيف). وفيه يدافع (شور) دفاعا حارا عن آراء (صوسير) الأساسية. ونفس الشيء في المقال الذي سبق أن أشرنا إليه «أزمة اللسنيات المعاصرة» فإن (فينو كرادوف) يتخذ فيه هو أيضا موقع المنافس لمدرسة (جنيف). مدرستان لسنيتان روسيتان تشكلان التعبير الصارخ عن الشكلانية في اللسنيات وتندمجان كليا في اطار الاتجاه الثاني كما وصفناه إنهما مدرسة (فورتيناطوف) ومدرسة قازان (كروتشيفسكي وبودوان دوكورتناي).

22 ــ لقد نشر المؤلف الأساسي لصوسير بعد موته من طرف تلامذته وهو المعنون بدروس في اللسنيات العامة (1916). ونستشهد بطبعة 1922. ونتعجب كيف أن هذا الكتاب ــ رغم شدة تأثيره لم يترجم بعد الى الروسية، يمكن العثور على عرض لآراء صوسير في مقال (شور) السابق وفي مقالة (بتيرسون)(اللسنيات العامة) 1923 المجلد السادس.

• كل استشهادات الفرنسية من كتاب صوسير منقولة بالفرنسية في النص الأصلي.

ولقد قام باختين بنحت كلمة مركبة هي yazuk-reé (اللغة) كمعارض لـ Jazyk kak systema forme (اللسان) و Vyskazyvauje (التحدث أو فعل الكلام وانجازه) (ملاحظة للمترجمة الفرنسية).

23 ــ حقاً إن (صوسير) يقبل إمكانية لسنيات أخرى، هي لسنيات الكلام ولكنه لم يوضح في أي شيء يمكن أن تتمثل. وهاك ما قاله بهذا الصدد : «يجب الاختيار بين طريقين لا يمكن أن يسلكهما الانسان في الوقت ذاته ؛ ويجب انتهاج كل واحدة منهما على حدة. وبالامكان المحافظة على اسم لسنيات الكلام. ولكن لا يجب خلطه مع اللسنيات المعنية، أي تلك التي تجعل من اللسان موضوعها الوحيد.» (نفس المرجع ص. 39).

24 ــ يقول (صوسير) : «إن كل ما هو تتابعي في اللسان لا يكون كذلك إلا عن طريق الكلام. ففي الكلام تكمن بذرة كل التحولات» (نفس المرجع ص. 138).

25 ــ يعرض (م.ن. بترسون) آراء (ماييه) في ترابط مع أسس المنهج الاجتماعي عند دوركايم، وذلك في مقالته التي أشرنا إليها سابقاً «اللسان كتظاهرة مجتمعية» أنظر ما يلي ذلك.

26 ــ أهم أعمال النحويين الجدد هي (أوسطوق)

Das physiologosche und psychologische Moment in der sprachlichen Formenbildung Berlin 1879; Brugman et Delbruck, Grundriss des vergleichenden Grammatik derindogermanischen sprachen (خمس مجلدات 1886).

وبرنامج النحويين الجدد معروض في تمهيد كتاب (أوسطوف بروغمان).

osthoff et Brugmann Morphologische Untersuchugen. leipzig 1878.

صنع الله إبراهيم

المحاكمة

في هذه المرة، كانت اللجنة مجتمعة عندما وصلت في موعدي، وأدخلني الحارس العجوز على الفور.

وجدت أعضاءها ــ فيما عدا القصير بطبيعة الحال ــ يجلسون خلف الطاولة الطويلة التي وضعت بعرض القاعة، وبنفس الترتيب الذي رأيتهم عليه في المرة السابقة، يتوسطهم العجوز المتهالك، ضعيف السمع والبصر.

ولفت نظري جو الحداد المخيم الذي تجلى في الشارات السوداء المشبوكة في ياقات ستراتهم وأكاليل الزهور المصفوفة على جانبي القاعة، تحيط بكل منها لفافة من القماش الأسود اللامع، وتعلوها بطاقة عريضة باسم مرسليها، في حروف بارزة.

جعل أعضاء اللجنة يتفرسون فيّ، وهم يقلبون بين أوراق الملفات الموضوعة أمامهم، بينا كنت أطالع في فضول أسماء المعزين. وتبينت في مقدمتها الرئيس الأميركي كارتر والسيدة الاولى زوجته، ونائبه والتر مونديل، ومستشاره للأمن القومي بريجينسكي. كما قرأت أسماء المستشار السابق كيسنجر، وعدد من الرؤساء السابقين للولايات المتحدة مثل نيكسون و فورد، بالاضافة الى روكفلر وروتشيلد، ورئيس البنك الدولي ماكنمارا، ورئيس الكوكاكولا العالمية، ورؤساء شركات الأسلحة والألبان (العلكة) والأدوية والأجهزة الكهربائية والالكترونية والبترول، وفرنسا والمانيا الغربية وانجلترا وايطاليا والنمسا، ومرسيدس وبيجو وفيات وبدفورد وبوينج، وامبراطور اليابان.

ولم أجد صعوبة في العثور على أسماء رئيس الوزراء الاسرائيلي بيجين، ووزيريه دايان ووايزمان، ورؤساء الحكومات العسكرية في شيلي وتركيا وباكستان واندونيسيا والفيليبين وبوليفيا، ورئيس زائير موبوتو، والملوك والرؤساء العرب، وأفراد أسرة شاه ايران السابق، وماما دوك السيدة الاولى في جزر تاهيتي ورؤساء الصين الشعبية ورومانيا وكل من كوريا الشمالية والجنوبية وقادة الشعب الاسترالي.

وكانت ثمة أسماء كثير من الشخصيات اللامعة في العالم العربي، من رؤساء للأحزاب القائدة، وكبار المسؤولين عن الأمن والاعلام والدفاع والتخطيط والتعمير، وعملاء الشركات الأجنبية، فضلا عن ألمع الدكاترة، وبينهم مواطني المعروف.

وإذ وجهت اهتمامي أخيرا الى أعضاء اللجنة، شعرت أن تغيرا ما لم أتبين كنهه، قد طرأ عليهم منذ آخر مرة رأيتهم فيها. وتضاعفت حيرتي وأنا أنقل البصر بينهم، ملتمسا التفسير لما شعرت به. فلم تكن الجهامة التي تعلو وجوههم بالأمر الجديد علي. وقد عرفت فيهم ـــ رغم العوينات السوداء على وجوه أغلبهم ـــ نفس الأشخاص الذين التقيت بهم مرتين قبل الآن.

ومع أني فشلت ـــ للمرة الثالثة ـــ في احصاء عددهم، من جراء عجزي عن التركيز، الا أني كنت موقنا بأنه لم يزد أو ينقص، اللهم الا فيما يتعلق بالقصير، الذي كان مقعده الخالي ـــ الى جوار العجوز ـــ مجللا بالسواد، بمثل ما كانت صورته المعلقة فوق الجدار، اشارة الى ما انتهى اليه الأمر.

ولم اكتشف السر الا بعد ان تطلعت الى العانس عدة مرات. فقد تبينت أخيرا ما غاب عني في البداية، اذ كانت ترتدي الملابس العسكرية ذات الشارات الحمراء الموشاة بالذهب.

ولعل تأخري في هذا الاكتشاف يرجع الى أني ألفت أن أرى بين أعضاء اللجنة ثلاثة من العسكريين، وقد سجل لا شعوري هذا العدد من اللحظة الاولى، فاكتفيت بذلك، ولم أول اهتماما لأشخاصهم، شعورا مني بأنهم جميعا ـــ بسبب ملابسهم ـــ متماثلون.

أما الان فقد دققت النظر الى العسكريين الآخرين حتى تأكدت من جنسيهما، ومن شخصيتيهما. وبحثت عن الثالث حتى وجدته بعد مشقة بسبب التغير الذي أضفته الملابس المدنية على هيأته.

أثارت هذه الظاهرة فضولي، فانطلق عقلي الذي دربته أحداث العام الأخير على استكناه الألغاز والغوامض، يحاول إيجاد تفسير لها.

كان اعتقادي في السابق أن اللجنة مختلطة مدنعسكرية. لكن استبدال الملابس بالصورة التي رأيتها اليوم هز هذا الاعتقاد من أساسه، فلم يكن يعني سوى أحد أمرين :

اما ان اللجنة تتألف كلها من عسكريين يرتدي بعضهم الملابس المدنية أحيانا، أو مدنيين يرتدي بعضهم الملابس العسكرية أحيانا.

وفي كلتي الحالتين لم يكن ثمة مغزى للاستبدال. حقا أن التخلي عن الملابس يمكن أن يعبر مؤشرا على انكماش الروح العسكرية في اللجنة، أو تقلصها، وهو الامل الذي داعبني لحظة خاطفة بالنظر الى ما اشتهر عن العسكريين من قسوة وايلاغ في الدماء، وقوى منه ارتداء العانس لها، طالما أنها ــ بحكم انوثتها (رغم احباطها) ــ اكثر انسانية. لكنني لم ألبث ان رأيت في الاستبدال ــ لهذا السبب بالذات ــ تأكيدا للطابع العسكري بدلا من أن يكون تخفيفا منه.

انتزعني رئيس اللجنة من تأملاتي اذ نطق بصوت رصين شابته رنة أسى، فقال بلغة اللجنة :

« نستهل عملنا اليوم بالوقوف خمس دقائق حدادا على الفقيد ».

ازاح الأعضاء مقاعدهم الى الخلف ونهضوا واقفين. اما انا فلم اتحرك من مكاني، لانني كنت واقفا، فاللجنة لا تسمح لأحد بالجلوس في حضرتها.

رفعت عيني الى صورة الفقيد المعلقة على الجدار، خلف الرئيس، وثبتهما على عينيه، مشاركة مني لأعضاء اللجنة في مشاعرهم. وركزت ذهني طوال الدقائق الخمس التي تتابعت ببطء شديد، في محاولة مخلصة لتذكر الطريقة التي كان يحركهما بها، كل واحدة في اتجاه، أثناء حياته الحافلة.

تنحنح الرئيس عدة مرات، كأنه يقوم بشحن البطارية التي سيعمل بها صوته ثم انطلق يقول، موجها حديثه الى زملائه بينما كان يتطلع الى أكاليل الزهور، كأنما يخاطب في الحقيقة مرسليها :

« حضرات الأعضاء الموقرين. هذه احدى المرات النادرة التي تنعقد فيها لجنتكم لتبحث أمرا يخرج عن مألوف عادتها. وفيما يتعلق بالفقيد فانها المرة الثالثة التي تجتمع فيها بسببه. واذا لم تخنني الذاكرة فان المرة الاولى كانت في منتصف الخمسينات، عندما قررنا ضمه الى اللجنة. وما زلت أذكره كما كان وقتذاك، ممتلئا شبابا وحيوية. أما المرة الاخرى فكانت في العام قبل الماضي، عندما احتفلنا بفوزه بجائزة النسر الذهبي، تقديرا لجهوده في خدمة أهداف اللجنة ».

« والواقع ان الفقيد لعب دورا هاما في الاعداد لكثير من التحولات الرائعة التي تحدث حولنا، وفي صياغة الشكل الذي تحققت به ».

« وبفضل هذا الدور تتفتح اليوم ـ من جديد ـ الامكانيات التي تراءت في الخمسينات ثم قبرت في الستينات وأوائل السبعينات، لتحقيق أحلام البشرية والقضاء على كافة المخاطر التي تهدد النوع الانساني ».

« ونحن نشير بذلك الى الحلم القديم، وهو حلم الوحدة الارضية، أو الولايات المتحدة الأرضية، حيث يندمج سكان الكوكب جميعا في دولة متجانسة، تحقق لهم الرخاء وتنشد لهم الحياة الأفضل.

« وهذا يبين عمق الخسارة التي أصبنا بها، وأصيبت بها قضية الحضارة والتقدم، وقضايا الاشتراكية والسلام والديموقراطية ».

توقف لحظة ليترك للحاضرين فرصة تمثل الاستنتاج الذي توصل اليه، ثم استأنف حديثه :

« لقد حرصنا في كل أعمالنا على أن نبقى بمنأى عن أي ارتباط مباشر بالأجهزة الرسمية، والسلطات التنفيذية، رغم الشائعات التي طاردتنا، والتي كان لها أساس من الصحة في بعض حالات معدودة، مست المبدأ المذكور، وان كانت في الحقيقة تدعيما له.

« ونحن نواجه الان حالة مماثلة أرغمتنا، بسبب من خطورتها، على ان نتصدى لمعالجتها. فلا يخفى عليكم ما لها من دلالات بالنسبة للمستقبل.

« ومما يضاعف من دقة الأمر، ما تتعرضون له من مشقة وعنت بالنظر الى أنكم تواجهون الان، مباشرة، اليدين المضرجتين بدماء أحد زملائكم ».

سرت همهمة غاضبة بين الأعضاء الذين لم يرفعوا عيونهم عني طول الوقت، وألفيت نفسي مدفوعا الى الكلام، وعلى غير ما توقعت خرج صوتي مهتزا بكلمات غير التي كنت قد أعددتها.

قلت : « أرجو أن يتسع صدركم لي كي أبسط لكم وجهة نظري. واني واثق أنكم من السماحة والكرم بحيث تسمحون لي أن أتحدث باللغة العربية كي أحسن التعبير عن نفسي. وتأكدوا أني أشارككم الألم لخسارتكم، فهي خسارة لنا جميعا ».

خاطبني الأشقر في حدة :

«ستتكلم عندما نأذن لك ».

تناول العجوز رشفة ماء من كوب أمامه ثم استطرد :

لقد وضعت اللجنة نفسها منذ البداية في خدمة الأهداف الثورية، والمبادىء الاخلاقية، والقيم الدينية. وساند أعضاؤها كل ما من شأنه دعم المقومات الاساسية، وتعميق الممارسات الحرة.

وطبيعي أننا أثرنا بذلك حفيظة عناصر الشر والهدم التي لم تأل جهدا في مقاومتنا. وأشير في هذا الصدد الى ما أثير من ضجة مفتعلة حول الاساليب التي نستخدمها في عملنا، والى الاتهامات التي اغدقت علينا، بالسادية حينا، وبالديماغوجية حينا آخر.

وقد حاولت هذه العناصر دائما ان تربط بيننا وبين الانقلابات السياسية والمذابح الطائفية والحروب الصغيرة، الدائرة على قدم وساق في العالم العربي، بل وبعض حالات الانتحار الغامضة، وحوادث متفرقة لأشخاص اختفوا نهائيا دون ان يعثر لهم على أثر، وآخرين سقطوا من أسطح البنايات، أو قتلوا في حوادث عرضية للسيارات.

الا أن الاعتداء على زميلنا يمثل تطورا بالغ الشأن في هذه النشاطات، الأمر الذي يتطلب منكم اهتماما خاصا. فاذا ما بدت مهمتكم يسيرة لأن المجرم ماثل أمامكم ومقر بما ارتكبه من اثم، فان هذا ليس سوى خداع السطح البراق، وواجبكم هو ان تنفذوا الى الاعماق ».

بدت على العجوز علامات الارهاق، وهو يتراجع الى الوراء في مقعده، كأنما يفسح المجال لزملائه. وكانت العانس العسكرية هي أول من تكلم منهم فخاطبتني قائلة :

« يمكنك الان أن تتكلم ».

كان صوتها رقيقا، لكنه لم يخف ما يكمن بين طياته من صرامة ضاعف منها اشارتها الى رد الأشقر علي، بما يتضمن التأييد لحدته.

والواقع أني كنت شديد الانتباه لنظرات العيون، وايماءات الرؤوس، ونبرات الأصوات، وبالاختصار كل بادرة يمكن أن استشق منها ما ينتظرني من مصير.

وليس معنى ذلك أن الشكوك كانت تساورني بشأنه. فقد هيأت نفسي قبل مجيئي لأسوأ الاحتمالات اذ أني لم أنكر شيئا منذ البداية ولم أحاول تبرير فعلتي. ومن ناحية أخرى فان الندم لم يساورني اذ غشيتني قناعة بان ما حدث كان لابد أن يحدث.

هكذا أعددت دفاعي على صورة اتهام موجه الى اللجنة. واخترت له كلمات قوية. فما دامت النتيجة محتومة، فلا بأس من الاحتفاظ بكرامتي، ومواجهة المحتوم في اباء وشمم.

لكني لم أكد أواجه اللجنة واستمع لكلمات رئيسها حتى تبخرت صلابتي، وخرج صوتي مهتزا ضعيفا، وأنا الذي خططت له أن يدوي في القاعة ثابتا، شامخا، اتهاميا.

قلت بصوت يذوب رقة، مستخدما لغة اللجنة :

« اني أشكر لكم هذه الفرصة التي أتحتموها لي كي أتحدث أمامكم. وأحب أن أؤكد مرة أخرى ادراكي لعمق الخسارة التي حاقت بكم. فاللجنة لا تفقد أحد أعضائها كل يوم (وابتسمت بالرغم مني، لكنهم بالطبع لم يشاطروني الابتسام).

« وأصدقكم القول باني عندما جئت اليوم لم أكن أفكر في الدفاع عن نفسي. فانا مقر بما فعلته، وقابل لكافة النتائج المترتبة عليه. ومع ذلك فكلي أمل أن يشفع لي تاريخي وسلامة طويتي والظروف التي أحاطت بي.

« واعتقد انكم تعرفون جيدا أني لم يسبق أن اقدمت على عمل من أعمال العنف. فانا مجرد انسان عادي، يؤثر السلامة قدر الامكان، وتلك الاعمال الجسورة التي يتحدث عنها الاخرون ويتباهون بها، ليست بالنسبة لي غير مادة للقصص والروايات.

« وعندما مثلت أمامكم أول مرة، لم يكن لي من غرض سوى أن أنال رضاكم، اذ تبينت انه الطريق الوحيد لتطوير مواهبي والبرهنة عليها، خاصة وان أفضل أصحاب المواهب قد سبقوني للمثول أمامكم.

« واذا كانت التطورات التي جرت بعد ذلك تعود اساسا الى شغفي بالمعرفة، فان ما صدر مني في حق زميلكم ــ أو على الأصح في صدره ــ لم يكن غير رد فعل طبيعي لانسان بسيط في حالة دفاع عن النفس ».

قاطعني الرئيس قائلا :

« لكنك قررت ــ عقب الجريمة مباشرة ــ انه لم يهاجمك أو يتعرض لك بالأذى.»

قلت : « هذا صحيح. لكنه كان يحمل مسدسا. ولهذا فاستخدام العنف ضدي كان واردا منذ البداية. ومن المؤكد اني لو لم ابادر بالقضاء عليه فانه ما كان سيتركني في سلام. على أني لا اريد ان ادافع عن موقفي. وما أبغيه هو ان تضعوا في تقديركم حالتي النفسية والعصبية، وكوني لم أنم على الاطلاق أثناء وجوده معي، فضلا عن الحصار الذي فرضه علي ».

انحنى الأشقر الى الأمام وتطلع إلي بعينين ملونتين قاسيتين ثم قال :

« اذن فانت تريد ان نقبل صورة البريء سليم النية التي تحاول ان تبيعها لنا؟ »

كان يتعمد في حديثه دائما ــ كما لاحظت ــ أن يستخدم التعبيرات المميزة للغة اللجنة، وهي تعبيرات كانت تثير اعجابي.

قلت : « أنا لا أبيع شيئا، رغم أن البيع والشراء هذه الأيام شملا كل شيء، كما أكدت في الدراسة التي قمت بها عن « الدكتور ». أنا أقرر الحقيقة.»

ضحك ساخرا : « لعلك تظننا من السذج. يجب أن تعرف أننا أدركنا من اللحظة الأولى لوقوفك أمامنا أنك تظهر غير ما تبطن. فقد كانت اجاباتك على الاسئلة التي طرحناها عليك دقيقة وموفقة، مما أثار شكوكنا.

« وإذا كان بيننا من ظل مترددا في القطع بأمرك، فانه حسم رأيه عندما اتخذت من الدراسة المطلوبة منك ذريعة لنبش تاريخ الدكتور وجمع المعلومات عنه، واصررت على المضي في هذا العمل رغم التحذيرات المختلفة التي وجهت اليك.»

وجه حديثه الى أعضاء اللجنة واستطرد :

« ان كل الدلائل تؤكد أننا نواجه مؤامرة كبيرة، حيكت خيوطها بمهارة وخبث شديدين منذ بعض الوقت، وليس الاعتداء على حياة الفقيد سوى حلقة من حلقاتها ».

انزعجت كثيرا لكلام العضو الأشقر، فها هي الامور تتخذ اتجاه مفاجئاً لم يخطر لي ببال، ولن يؤدي الا الى مزيد من الاساءة الى موقفي.

سارعت بالقول وأنا اتضاحك مبديا كل ما استطيع من مظاهر البراءة والطيبة والغفلة :

« سيادتك تملك خيالًا نشيطا ولا أظنك تتكلم جادا».

قال بحدة : « لن تجديك المراوغة ».

قلت : « اؤكد لك أني بريء ».

قال مستنكرا : « وتتراجع أيضا عن اعترافاتك ؟»

قلت : « لم أقصد تبرئة نفسي من ... أقصد انه لا توجد ثمة خطة، واذا وجدت فليس لي بها علم ».

قال بلهجة المنتصر : « آه... ها انت تقر بوجود خطة ».

قلت فزعا : « أبدا. لقد اردت فقط أن اؤكد مرة أخرى...»

أشار الى عضو يجلس في طرف الطاولة، فتناول هذا جهازاً للتسجيل من تحت الطاولة ووضعه فوقها.

قال الأشقر مخاطبا أعضاء اللجنة :

« سأريكم الآن أيها السادة كيف أنه أقر — بلسانه — بوجود شركاء له ». أدار العضو الجهاز فسمعت صوتا غريبا لم ألبث أن ميزت فيه صوت تدفق المياه وارتطامها بسطح صلب. ثم تكلم رجل معربا عن دهشته من لون المياه الاسود. وعرفت فيه القصير فارتعدت.

سمعت صوتي يقول : « لابد أنك تستخدم جهازا للتقطير ؟ »

ثم صوت القصير مستغربا : « وكيف عرفت ؟ »

وأخيرا صوتي : « لقد عرفت أشياء كثيرة في الاونة الاخيرة ».

أومأ الأشقر لمدير الجهاز فأوقفه وخاطبني ساخرا :

« أليس هذا صوتك ؟ »

قلت : « أجل.. لكن هذا لا يعني ...»

لم يدعني أواصل كلامي وصاح :

« كيف تأتى لك ان تعرف هذه المعلومة التي لا نعرفها نحن عن زميلنا الا اذا كان لك شركاء يمدونك بالمعلومات ؟ »

تدخلت العانس في الحديث قائلة :

« ليس من الضروري ان تكون المؤامرة قائمة منذ البداية. فربما ولدت في وقت لاحق. وهذا ما تدل عليه اشارته الى أنه عرف أشياء كثيرة في آلاونة الاخيرة.

ووجهت إلي الحديث مستأنفة : هذا أفضل لك، لانه يعني أنك كنت سليم النية في البداية ثم وقعت تحت تاثير العناصر الهدامة والمنحرفة. فاذا ذكرت لنا أسماءهم، ربما كان لذلك أثر في تخفيف الأمر بالنسبة لك.

ضغطت يدي في يأس وأنا أقول في صوت جاهدت لأجعله ناطقا بالصدق :

« أرجوكم ان تصدقوني.لقد وقع كل شيء بمحض الصدفة ».

سألني أحد الأعضاء : « لم يمدك أحد بالسكين التي استخدمتها ؟ »

أجبت : « أبدا. لقد كانت موجودة، كما ذكرت من قبل، في المطبخ ».

سألني عضو آخر :

« كيف تأتى لك ان تعرف تلك الأشياء التي أشرت اليها ؟ »

أجبت : « من الصحف ».

ضحك العضو وتطلع الى زملائه كأنما لا يصدق ان تكون الصحف مصدرا للمعرفة.

قلت موضحا : « لقد اضطرني بحثي عن الدكتور الى مراجعة أعدادها على مدى ربع قرن. ومكنني هذا من رؤية الوقائع والاحداث في ترابطها والوصول الى استنتاجات قيمة يسرت لي تفسير كثير من الظواهر المعاصرة .

مال أحد العسكريين فجأة الى الأمام وقال :

« هل لك ان تحدثنا عن هذه « الظواهر » كما تسميها؟

قلت في اعياء : « اعتقد ان اجابتي على هذا السؤال، الذي سبق ان وجهه الى الفقيد، موجودة في الأوراق التي أمامكم، بالنظر الى كفاءة الاجهزة التي تملكونها ».

قلب في عدة أوراق أمامه وهو يقول :

« أجل .. أجل .. لدينا هنا بضع أمور.. الامراض النفسية والسيجارة المصرية.. مياه الحنفية .. الادوية الاجنبية والكوكاكولا.. لكنك لم توضح لماذا تعتبر هذه الامور دون غيرها ظواهر جديرة بالالتفات ؟ »

قلت : « لم أقل هذا أبدا. لقد ذكرتها في معرض الاستشهاد بأمثلة. فالظواهر المماثلة لا تعد ولا تحصى ».

قال : « لقد تجنبت الحديث لما تبينته بصددها، كما انك أشرت الى العلاقة بينها دون ان توضح ما تعنيه بذلك ».

فكرت بسرعة حتى وصلت الى قرار، فقلت بلهجة من استبان أخيرا ان الصدق والصراحة التامة هما أسلم وسائل الدفاع :

« سأتحدث بصراحة كي أثبت لكم صدق نيتي وسلامة طويتي. والواقع أني ضحية لطموحي من ناحية وشغفي بالمعرفة من ناحية أخرى. ولولا الخاصية الأخيرة بالذات ما وقفت هذا الموقف الان ».

قاطعني العسكري قائلا :

« الأفضل ان تطرق الموضوع مباشرة ».

قلت : « لقد أردت فقط أن أوضح كيف انسقت الى التفكير في هذه الامور والبحث عن تفسير لها. الا أني سرعان ما تبينت أن تناول إحداها بمعزل عن البقية لن يؤدي بي الى شيء. والنتيجة ذاتها تنتظرني اذا ما تناولتها جميعا، من خلال العلاقات المتبادلة بينها، دون أن يكون لدي المنهاج السليم للبحث.

« وهكذا توصلت الى نقطة البدء، وهي العثور على المنهاج الذي يصلح لتفسير كل ظاهرة على حدة، وكافة الظواهر في علاقاتها بعضها ببعض ».

بدا على وجوههم الاهتمام، وأدركت أنني اثرت فضولهم الى أقصى حد، فتابعت :

« أقبلت أجرب كافة المناهج المعروفة دون أن أصل الى شيء. وذات يوم كنت أفكر في الامر عندما قلت لنفسي : إن مشكلة هذه الظواهر والالغاز أنها لاتتصل بمجال واحد من مجالات الحياة، وانما تمتد الى مجالات متنوعة ومعنى هذا ان « التنوع » هو طابعها الاساسي.

« وهنا تذكرت احدى النتائج الهامة التي توصلت اليها في بحثي عن الدكتور، وهي مساهمته في تطوير اللغة العربية بابتكار اشتقاقات جديدة من كلمات عادية، منها ذلك المصطلح الفذ : «التنويع». ففيه وجدت ضالتي ».

تحدث العضو البدين لاول مرة، وهو الذي كان يرتدي سترة بيضاء في مقابلتي الأولى باللجنة، وقد استبدلها الان باخرى من القطيفة الحمراء.

« هل يمكن ان تعطينا مثالا لما تعنيه ؟ »

أجبت : « هذا ما كنت انوي أن أفعله حالا. وسأتخذ لمثالي موضوعا مألوفا لنا جميعا وهو الكوكاكولا. فهناك الكثير من الظواهر الغامضة التي ترتبط بتطور هذه الزجاجة الشهيرة.

وعلى سبيل المثال، فقد قرأت عن حملة واسعة ثارت في الولايات المتحدة عام 1970 حول سوء معاملة ربع مليون من العمال الموسميين في المزارع التابعة لشركة الكوكاكولا. أقول المزارع لا المصانع. وقد انتقلت هذه الحملة الى التليفزيون ومنه الى قاعات الكونجرس. وقام السناتوز والتر مونديل، عضو لجنة العمال الموسميين به، في ذلك الوقت، باستدعاء رئيس الكوكاكولا ليجيب رسميا على الادعاءات الموجهة الى شركته، أمام مجلس الشيوخ الأمريكي.

« ولم تمض ثلاث سنوات حتى كان رئيس الكوكاكولا يشارك في اختيار مونديل هذا لعضوية اللجنة الدولية التي حدثتكم عنها في لقائنا الأول، ثم ليكون نائبا للرئيس الأمريكي كارتر.

« وفي نفس الوقت الذي نجدها مهتمة بابتزاز حفنة دولارات من عمالها، نقرأ أنها خصصت مبالغ طائلة للأعمال الخيرية والثقافية التي تمتد من ادارة جامعة كاملة الى جائزة هامة للابداع الفني والأدبي، ومنحة ضخمة قدمتها عام 1977 لمتحف بروكلين الأمريكي ليعمل على انقاذ آثار الفراعنة المصريين من الانهيار.

« وبينما تمثل مياه الحنفية المنافس الوحيد لها الان (فهي توزع 200 مليون زجاجة يوميا في العالم حسب احصائيات عام 1978)، نراها ترعى مشروعا لأزالة ملوحة البحر تقوم به شركة « أكواشيم » التي اشترتها الكوكاكولا قبل عدة سنوات وبالتحديد عام 1970.

« أثارت هذه المتناقضات حيرتي فقمت بأبحاث عدة علمت منها أن شركة الكوكاكولا ظلت منذ نشأتها أمينة لمبدئين أساسيين وضعهما مؤسسوها العظام. المبدأ الأول هو أن يصبح كل مشترك في مغامرة الكوكاكولا غنيا وسعيدا. والمبدأ الثاني هو أن يقتصر نشاطها على انتاج سلعة واحدة هي الزجاجة المعروفة.

« لكن رياح التغيير التي هبت في أوائل الستينات، أرغمتها على الاختيار بين المبدئين. ولكي لا تضحي بالمبدأ الأول، فضلت أن تقوم بتنويع منتجاتها. فبدأت بانتاج أنواع أخرى من المياه الغازية، ثم مدت نشاطها الى زراعة الموالح والبن والشاي، وأصبحت لها مزارع واسعة في نفس الولاية التي ولدت بها، وهي ولاية جورجيا، تجاور مزارع الرئيس الاميركي كارتر. وربما كان هذا الجوار هو المسؤول عن تماديها في سياسة التنويع بالاشتراك في الأمور العامة، المحلية والدولية.

« ولاشك في أن النجاح كان من نصيب هذه السياسة. ويكفي الاشارة في هذا الصدد الى عودة الزجاجة العتيدة الى كل من الصين ومصر بمبادرة وطنيين شجعان، ذوي مبادىء، في البلدين.

«غير أن هذا النجاح تمخضت عنه ظاهرة غريبة. فمع استخدام الوسائل الحديثة وتقليل تكلفة الانتاج بالاعتماد على عمال موسميين ذوي أجور منخفضة، أصبحت الكوكاكولا من أكبر منتجي الفواكه الطازجة في العالم الغربي. لكنها وجدت نفسها للأسف مرغمة على القاء جانب كبير من هذا الانتاج في البحر كي لا ينهار السوق العالمي.

ولم يكن من حل لهذه المشكلة الا بمزيد من التنويع. فاستغلت امكانياتها الضخمة وخبرتها بميدان الزراعة، في رعاية عدد كبير من مشروعات الامن الغذائي بالبلاد المتخلفة، منها مشروع لزراعة البقول في «أبي ظبي» تقوم به شركة «أكواشيم» التابعة لها. كما قامت بأبحاث واسعة لانتاج شراب غني بالبروتينات والعناصر المغذية الاخرى، تعوض به المستهلكين عن الفائض الذي تضطر لالقائه في البحر».

توقفت لحظة ريثما بلعت ريقي ثم استطردت :

« هكذا ترون أيها السادة، كيف ان التنويع يصلح ــ في حالة الكوكاكولا ــ مفتاحا لفهم أغلب الظواهر المرتبطة بها. وقد وجدت بالبحث أن هذا المفتاح قادر على فك مغاليق أخرى كثيرة.

« إن نظرة واحدة للواقع العربي تكفي للبرهنة على صحة قولي. فهي تكشف لنا من الوهلة الاولى عن ظاهرة «التنويع» في أشكال الأنظمة (وهو بالتأكيد مخطط له بالنظر الى أن هذه الأنظمة لا تختلف عن بعضها في الجوهر) وفي وسائل العمل السياسي، وشعاراته وأهدافه.

« ففي وقت من الأوقات، كانت هذه الأنظمة تتوجه الى شعوبها بوسيلة اقناع واحدة لا تتغير هي السجن والتعذيب. لكن التنويع أضاف اليها أساليب أخرى متنوعة من التصفية الجسدية الى التليفزيون والمجالس النيابية.

« وفي وقت من الأوقات، كانت الأنظمة ترفع شعارات أساسية لا تتغير، لكنها أدركت أخيرا أهمية تغيير هذه الشعارات بين الحين والاخر وتنويع الاهداف والتحالفات والعداوات.

« وبفضل سياسة «التنويع» اتسعت الارتباطات الوحدوية لهذا البلد ــ والتي كانت قاصرة في الماضي على بقية الشعوب العربية ــ لتشمل الان الشعوب الاسترالية الصديقة.

« وبفضلها توفرت للمصريين الاسلحة الاميركية والانجليزية والفرنسية والايطالية

والالمانية التي حرموا منها طويلا. وبعد أن كان السوق المصري قاصرا على سيارة واحدة يتم تجميعها في المصانع المحلية هي سيارة نصر «فيات»، امتلأ الان بالماركات العالمية المختلفة، تأتيه سياراتها مباشرة من مصانعها الأصلية.

« وبعد ان كانت مشاريع الاسكان قاصرة على خدمة الطبقات المحدودة الدخل، تقدم لها مجمعات متماثلة الشكل والحجم، اتسعت الان لتشمل كافة الطبقات، واكتسبت تنوعا شديدا يمتد من المقابر الى الابراج الفاخرة.

« وتصلح السيجارة المصرية نموذجا لعرض وتفسير الظواهر المختلفة، الغامضة أحيانا، والتي تصاحب عملية شديدة التعقيد مثل عملية التنويع. فانتم تعرفون ــ ولا شك ــ قوة العادة وسطوة الادمان. وقد بلغ تعلق المصريين بسيجارتهم المحلية أوجه في الستينات، عندما منعت السجاير الأجنبية، وأمكن توحيد عدد من السجاير المحلية في سيجارة واحدة، هي التي عرفت باسم البلمونت، نالت توليفتها رضاء الأغلبية.

« وهي العقبة التي واجهتها عملية التنويع في ميدان السجاير. وتطلب التغلب عليها جهودا مضنية في اتجاهات متعددة، تعددت نتيجة لها فترات الاختفاء المفاجيء للسيجارة المصرية، مما أجبر المستهلك على تلمس بديل أجنبي لها.

« ومن السهل أن نرى في صدمة هذا الانتقال الاجباري المفاجيء، علة للاصابة بمرض الاكتئاب النفسي، خاصة وان السجاير الاجنبية تباع بضعف ثمن السيجارة المحلية.

« ولما كان استهلاك السجاير في البلاد المتخلفة أوسع منه في غيرها (فالاخيرة تحظر الاعلان عنها كما تنبه مواطنيها الى العلاقة بينها وبين الاصابة بمرض السرطان وتقدم لهم متعا أخرى بديلة ومتنوعة) يكون الاكتئاب الناشيء أكثر عمقا وأصعب في العلاج، مما يدفع شركات الادوية الاجنبية إلى أن توصي أبناء البلاد المتخلفة باستخدام جرعات أكبر من العقاقير العظيمة المضادة لهذا المرض.

« وهو ما يخلق مشكلة جديدة تتمثل في الادمان على هذه الادوية. الا أن التنويع، نفسه يقدم الحل لهذه المشكلة. فيلجأ الطبيب الى تغيير الدواء باستمرار اثناء فترة العلاج، ويساعده في هذا التنوع الذي تتميز به هذه العقاقير.

« ومن ناحية أخرى فان الاكتئاب نفسه هو في أغلب الاحيان بمثابة مفترق طرق يؤدي بعضها الى العنة الجنسية أو الصحوة الدينية أو فتور الهمة والقذارة، أو الخبل.

« هكذا ترون أيها السادة، كيف أن منهج التنويع يصلح لتفسير ظواهر كثيرة في حياتنا المعاصرة، وللربط بينها في سلسلة متينة الحلقات ».

تكلم أحد الأعضاء بلهجة مترددة وهو يتطلع الى الأشقر بين الفينة والأخرى :

« لقد عرضت وجهة نظرك باسهاب ووضوح. لكن ثمة ما أريد أن أفهمه. أقصد أنك لم تتعرض لموضوع مياه الحنفية ».

أجبت على الفور بلهجة تشي بالاعجاب :

« لقد أحسنت يا سيدي باثارة هذا الموضوع لأنه يتميز بأهمية خاصة لكافة المشتغلين بالابحاث العلمية. فهو يعطينا مثالا كلاسيكيا للاخطاء التي يمكن أن يتورطوا فيها.

« فقد أغرتني معرفتي بحجم التوزيع العالمي لزجاجة الكوكاكولا من ناحية، وبأن الشعب المصري من الشعوب المدمنة لاستخدام مياه الحنفية في الشرب (على عكس الشعوب المتحضرة عموما) من ناحية أخرى، على الربط بين عودة هذه الزجاجة الى مصر وظاهرة قلة مياه الحنفية واختفائها تقريبا بالنهار فضلا عن دكنة لونها وميله الى السواد.

« الا أني لم ألبث ان اكتشفت أن الظاهرة المذكورة سابقة على عودة الكوكاكولا بسنوات. وبالبحث وجدت أن الحنفية ظلت منذ الستينات المصدر الوحيد لمياه الشرب الى أن طبقت سياسة التوزيع وظهرت المياه المعدنية المستوردة. واكتشف أن التغير الذي لحق بمياه الحنفية قد بدأ منذ تلك اللحظة، مما يتفق مع النتائج التي توصلت اليها في حالة مماثلة هي الخاصة بمصير السيجارة المصرية.

« على ان الوقوف عند احدى النتائج والقناعة بها، من المخاطر التي يواجهها الباحثون عادة. فبمواصلة البحث، مهتديا بالمنهاج ذاته، أمكنني التوصل الى رؤية أعمق تكشف أيضا عن الترابط بين عدد من الظواهر.

« ذلك ان مشروعات شركة الكوكاكوكلا لري الصحارى ظلت لفترة طويلة قاصرة على مجال واحد هو ازالة ملوحة مياه البحر . وقد اتاحت لها حرب اكتوبر (تشرين) فرصة ذهبية لتنويع وسائل عملها، باستخدام مياه النيل، في ري صحراء النقب، وهو ما تيسر بفضل الأنفاق الهائلة المحفورة أسفل قناة السويس. ومن الطبيعي أن يؤدي مثل هذا التنويع الى قلة المياه المنسابة من الحنفيات، كما ان انخفاض التخزين نتيجة للسحب المتزايد هو المسؤول عن تسلل الشوائب الى المياه وتغير لونها ».

خاطبني الأشقر بلهجة ظافرة :

« وتريدنا ان نصدق انك عرفت كل هذه الأشياء بجهدك الخاص عن طريق الصحف ».

أجبت : أجل.

تكلم العسكمدني والمدنعسكري لأول مرة، وكان يضع باروكة واضحة على رأسه، فخاطبني في لهجة حازمة :

« من الخير لك ان تدلي على الفور بأسماء شركائك والتفاصيل الكاملة للمؤامرة قبل أن نجبرك على ذلك. فنحن قادرون على فك عقدة لسانك. حقا أننا لا نميل ـــ بحكم

المباديء الانسانية التي نسترشد بها ـ إلى الالتجاء لهذا السبيل. الا أن للضرورة أحكامها ».

مالت العانس نحوي وقالت في رقة :

« لا أظن أننا سنضطر الى ذلك. فهو سيتكلم حالما يتبين مصلحته ».

هبط قلبي بين قدمي وقلت :

« أنا أعرف الوسائل التي تشيرون اليها، ومن المؤكد أنها ستضطرني للاعتراف بأي شيء. لكن ما سأعترف به في هذه الحالة ـ لن يكون هو الحقيقة أما انتم فستظلون دائما في حيرة من أمري ».

ران الصمت على القاعة وجعلوا يتبادلون النظرات. وأدركت كما يقولون بلغة اللجنة ـ أن القذيفة التي أطلقتها في الظلام قد أصابت مقتلا.

مال الأشقر على الرئيس وتبادل معه الهمس. وأخيرا تكلم الاخير :

« ربما كان من الأفضل ان تنفرد بنفسك قليلا لتتروى في الأمر. يمكنك أن تخرج الان، وسنستدعيك بعد قليل من الوقت لنعرف ما توصلت اليه ».

أدركت انهم يريدون التخلص مني ليتشاوروا في حرية. فغادرت القاعة ووقفت الى جوار حارسها العجوز. وقدمت اليه سيجارة فتناولها في صمت ووضعها خلف أذنه، بينما أشعلت أنا واحدة استنشقت انفاسها في لهفة.

كان الدهليز خاليا، يأتيه الضوء من نافذة كبيرة بالجدار المقابل، تطل فيما يبدو على فناء مهجور ودخنت وأنا أسترق النظر الى الوجه الوادع المستسلم للحارس الجالس الى جواري. وتمنيت لحظة أن أكون مكانه، متمتعا بنفس الاستسلام والوداعة. ثم خطر لي أن حالته قد لا تكون طبيعية وانما من تأثير مخدر ما.

وسواء كان هذا هو السبب، أو أنه أدرك حرج موقفي، فانه لم يرد علي عندما حاولت أن أجاذبه الحديث شاكيا من حرارة الجو.

فرغت سيجارتي، فألقيت ببقيتها في منفضة نحاسية الى جوار الباب، واعتمدت بظهري على الحائط. كنت عاجزا عن التفكير، فرحت أنظر أمامي عبر النافذة، شاعرا أني اتطلع في الفراغ.

وبعد حوالي نصف الساعة، نهض الحارس فجأة، كأنما بلغته رسالة سرية، فاختفى داخل القاعة، ثم ظهر على الفور وأشار لي بالدخول.

دخلت في وجل وأنا أقدم رجلا وأؤخر أخرى. ووقفت أمام العيون التي حدقت وأحدقت بي.

خاطبتني العانس في رقتها المعهودة : « ماذا قررت ؟ »

قلت : « ليس لدي ما أضيفه سوى أن أرجوكم تقدير الظروف السائدة غير الطبيعية التي أحاطت بي ».

قالت في حدة وشراسة مفاجئتين : « أنت وشأنك اذن ».

أزاح الرئيس جانبا بضع أوراق أمامه وتكلم ببطء :

« ان موقفك المتصلب يجعلنا لا نجد مبررا للرأفة بشأنك أو للاستجابة لالتماسك. ولهذا فانت ـــ في رأينا ـــ تستحق أقصى عقوبة مقررة. وهذا هو قرارنا بالاجماع ».

ونهض واقفا فاقتدى به بقية الأعضاء وهم يجمعون أوراقهم. ثم أزاحوا مقاعدهم الى الخلف، واتجهوا الى باب جانبي خلفهم، فغادروا القاعة واحدا خلف الاخر.

لبثت أحدق في ظهورهم حتى اختفى آخرهم، واصبحت بمفردي أنا وصورة القصير ذي الوجه القبيح، وأكاليل العزاء من كافة أنحاء الدنيا.

سمعت صوتا عند الباب الرئيسي للقاعة، وعندما التفت أبصرت بالحارس يتطلع الى متسائلا، فحركت قدمي نحوه في تثاقل.

المحاكمة هو عنوان القصة التي خصنا بها صديقنا صنع الله إبراهيم، وهي الخامسة في سلسلة القصص التي بدأها ب « اللجنة » ونشر بعضاً منها في مجلة « **الفكر المعاصر** »المصرية.

محمد بنيس

بيـان الكتـابــة

الحد الأول .

1 —

هناك من يعترض. لن يقرأ ما سيشغل البياض. يقول : لسنا بحاجة إلى التنظير، نحن بحاجة إلى الشعر. يقول أيضاً : تقديمُ الشعر، اصدارُ بيانات، تعيينُ الحدود، خارجة على عادتنا. إن سُنَّةَ الشعر في المغرب هي الانشاد، وتلك سُنَّتُه في عموم العالم العربي، وما عداها ليس الا تبريراً أجنبياً عنا، يستأنس به الباحثون عن شرعية وهمية. لك الحرية أيها المتعرض، أما الشعر، فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل. لم توجد بيننا صناعة شعرية تتجذر بممارستها. اذن، كيف ننسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ ؟ نحن في حاجة الى البداية. إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها. من يدعي هذه البداية، يؤسسها، يُشَرِّعُهَا ؟ تلك أسئلة أخرى.

2 —

لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه أن يمتلك فاعلية الابداع، أي القدرة على تركيب نص مغاير يخترق الجاهز المغلق المستبد، الا في حدود مساحة مُغْفَلَة إلى الآن، تمت في زمن مختصر، مما عرّض غيرها، وهو الأغلب السائد، للمحو الدائم، لتعطيل الانتاج، وها هو الآن مبعد عن القراءة، منسي بين رفوف بعض المكتبات العامة والخاصة، وقد تحول إلى مادة متحفية، يستشيرها الدارسون في أحسن الأحوال، لا كإبداع، ولكن كوثائق شبه رسمية تساعد على تجلية غوامض مرحلة من المراحل، أو ملابسة من الملابسات. وهو عند الآخرين سبب للكسب، يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء، وتدنيس براءتها، بما يدّعونه من أبحاث ودراسات تكرس تخلفه، كمقدمة ضرورية لتكريس سلطة سياسية لا علاقة لها بالابتكار والانعتاق.

هذا المجال الغالب من الممارسة الشعْرية في المغرب نقيض الثقافة الشعبية أكانت لغوية، أم ايقاعية، أم بصرية.

لا داعي للحَزَن على ما ضاع منه، حتى الباق ضائع، مادام لا يُقرأ، لا يعيد انتاج نفسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلًا في مصير الانسان، وعاملا رئيسا في تحوله وتحريره.

غربة متجذرة تقوم بيننا وبينه. يختار القناعة والرضى ونختار الغي والعصيان، يستكين للنمطية والاجترار، ونقتحم المفاجىء والمعيش والمنسي، يستهدى بالذاكرة، ونُصَدِّعُ الذاكرة بالحلم والتجربة والممارسة.

هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ينكفىء على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلسه، لا سؤال لديه ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن،

صكوك الإدانة، هذه وظيفته. مَحْقٌ، تكريس، قهر، ونفاية.
هل نسميه بعد كل هذا شعراً ؟
من نخاصم حوله ؟ من التجأ إليه ؟ من خلخله ؟ من حَنَّ إليه ؟
حُبسة دائمة، بقايا فتن ومذابح واستسلام.

3 —

الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ العشرينيات الى السبعينيات.

لم يكن غريباً أن تتحول وظيفة الشعر المكتوب بالعربية الفصحى في المغرب مع انبثاق العمل الوطني. كانت هذه الوظيفة في القرن التاسع عشر مجرد نزوة، أما مع الحركة الوطنية فقد أصبحت قانوناً غير مكتوب، ولكن الوطنيين، شعراء وقراء، ارتبطوا به. وهذا ما سُمّيَ بالانبعاث في الشعر المغربي.

مع حركة التحرر الوطني في الريف، بقيادة الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي، بدأ تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي، وظهور بنية مضادة في آن. التحرر بدل الاستسلام، الجموع بدل المفرد، الوطن بدل السلطة.

كانت الشبيبة الوطنية في المقدمة، تتحلق حول نافورة القرويين وتعيد كتابة بعض النصوص القديمة، بعض نصوص الانبعاث في كل من مصر والشام والعراق، تؤالف بين القصيدة والنشيد، بين النشر والانشاد، بين الادانة والتحريض. تخلت هذه الشبيبة، إذن، عن الوظيفة الاخوانية للشعر، وعن مجاله المنظومي، أحست بما تنطق به قيعان الأنهار، مساحة العيون، حركات الأيدي، نشر الأعلام، أسوار المعتقلات، زمن النفي، لحظات الاعدام. كان شعر الشبيبة يقترب من التاريخ والممارسة، من تفسير صوت الشعب. إنه الشهادة، فسميناه بالشعر الوطني.

كانت هذه المرحلة أساساً، لأن المستقبل ربح علامة من علامات تحوله، وكل من لا ينصت لهذه النبرة المفضوحة في الشعر المغربي الحديث يُلغي كلامُه، فما عاشه هذا الشعر من ضروب القهر أكبر مما يمكن تصوره عند القراءة الأولى.

لا مثالية ولا ميتافيزيقية. لم يكن لهذا الشعر إلا أن يخضع لتطور تاريخي معقد، مشروط بما هو موضوعي، خارج عن ذوات ونيات الأفراد. كانت الشهادة انتقالا نوعياً له أهميته.

ولذا بدأ ارتباط القارىء بهذا الشعر. من ينسى، من بيننا، جملة من القصائد والأناشيد التي رددناها عن حب الحرية، والوطن، والانسان ؟

لا علاقة بين النشيد والشعر، صحيح، كان هذا الشعر برجوازياً، صحيح. ولكن نماذج من هذه القصائد والأناشيد اتجهت إلى الأمة، واختارت التحرر، تحرر الذات والوطن، وهو مكسب لا يستهان به في هذه المرحلة، فهذه الطبقة التي انتجت شعر الوطنية هي نفسها التي ستتراجع عنه فيما بعد، وستنكشف لعبتها، ولكن فورة هذه المرحلة أصبحت مكسباً شعبياً، قبل أن تكون تملّكاً طبقياً.

4 —

واستمرت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرر بعد 1956. لم تعد هناك امكانية للعودة

إلى الوراء. تراجع ثلة من الشعراء، أما المبدأ فلم يقدر أحد على دحره. اتخذ طريقاً آخر، من الخارج إلى الداخل كان خطه. وهنا ابتدأ امتحان آخر للشهادة، كان المتساقطون، النكوصيون، المتخاذلون، ولكن قوة تاريخية مغايرة انطلقت، تصاعدت علامات الاختيار طيلة الستينيات، وتعمقت وظيفة الشهادة، حتى أصبح الابتعاد عنها، مهما كان أسلوب الابتعاد، خيانة. هكذا تحول احتراف الشهادة مدخلاً لممارسة الشعر. ان فئات البرجوازية الصغيرة هي التي تشبثت بالشهادة واحتمت بها.

5 —

لم يتكامل مبدأ الشهادة في الشعر المغربي الحديث مع مبدأ ثان هو البحث في ماهية الشعر. من هنا كان إقصاء الشعر، الغاؤه. وها نحن مرة أخرى نخضع لتقاليد الشعر المغربي القديم. وعلى هذا المستوى لم يتغير الشعر في جوهره. إنها الاشكالية الكبرى. لماذا لم يتأسس شعر عربي في المغرب ؟ ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد، ومن ثم ظلت الأسبقية للحديث السياسي، كحقيقة مطلقة.

كان الشعراء المغاربة المتقدمون، منذ العشرينيات الى السبعينيات، يحسون بأن الشهادة المضادة لشرائط القهر والتغريب لا يمكن أن تخضع لسلطة النص الشعري التقليدي، وطنياً وعربياً.

وطنياً، كان لهم موقف شعري واحد : نسيان هذا الموروث، سواء أكانوا من الباحثين فيه أم لا ؛ عربياً : توجهوا إلى متن آخر، استبق يقظتنا، إنه الحركات الشعرية العربية في المشرق، منذ الانبعاث الى المعاصرة، رابطين بينه وبين المتن الشعري العربي القديم، في حدود ترميم الذاكرة. مَتْنُ هذه الحركات الحديثة أصبح مقدساً، هو المبتدأ والمنتهى، وكل تحول في الوعي الشعري — الاجتماعي في المشرق ينعكس، تبعاً لاعادة كتابة قوانين النص — الأصل، في التحول الشعري — الاجتماعي في المغرب.

خضع مفهوم الشهادة للتطور، كما خضع الوعي الشعري هو نفسه للتطور، على أن الانقطاع من ناحية، وتأثر السابق باللاحق من ناحية ثانية، وغياب مبادرة التساؤل والتأسيس من ناحية ثالثة، كلها ألغت فاعلية البحث في ماهية الشعر، وفاعلية المشاركة في تثوير الشعر العربي.

6 —

مع أواسط السبعينيات وجد الشعر المغربي نفسه من جديد أمام مفترق الطرق. جيل الخمسينيات يتجه في أغلبه نحو الصمت، وكأن القصيدة المعاصرة قد شاخت بُعَيْد ولادتها. فاجأ الشباب المطبعة، فاجأوا الصمت، أخذوا ينزلون دواوينهم الى الأسواق، بعد أن دفعوا ثمن طبعها من فقرهم، وحملوها على أكتافهم إلى القارىء، محمومين بالشعر كانوا، تجاربهم تتكاثر، تتنوع، والأصوات تتمايز.

هكذا كان قانون الشعر المغربي الحديث، في كل مرحلة تجنح إلى الصمت أصوات من بدأوا يمارسون الشعر، ويطلع جيل آخر شاب، لا عهد له بالشعر، فلا يجد صعوبة كبيرة في تشغيل صفحات الجرائد الفارغة من الأصوات التي يفترض فيها الاستمرار. اذن، لم يكن

هناك صراع ملموس وعميق حول التحولات الشعرية في المغرب، منذ العشرينيات إلى الآن، ما عدا استثناءات محصورة، مما يدل على أن الممارسة الشعرية ليست بعدُ، هنا، هماً ومكابدة، ليست تقاليدها واضحة ؛ ينسحب الأولون بهدوء، ويملأ فراغهم اللاحقون بقليل من المجاهدة. اللاحقون عادة ما يطلعون من أنساغ الغضب وحب الانخراط في التحول واثبات الشهادة.

هل هذا الوضع عفوي أم هو نتيجة قناعة ؟ في الحالة الأخيرة ما هي هذه القناعة ؟ هل يعتقد الجيل السابق بأنه مُتَجَاوَزٌ، أمام أن لا جدوى من الشعر في المغرب، أم أن الشعر لعبة مجانية يمارسها الأطفال والمراهقون ؟

7 ـــ

من حقنا طرح هذه الأسئلة، فيما نهيىء للأسئلة المحرقة، لأن الانقطاع الذي نلاحظ تجلياته على جميع مستويات الابداع الشعري غير مساعد على خلق شرائط التحول الشعري، بل يدفع الى الحيرة، خاصة وأنه يشمل الأغلبية.

لهذا الانقطاع سلبيات على الممارسة الشعرية في المغرب، فالشعراء يتوقفون قبل البدء في كشفهم عن سر اللغة الشعرية، وعن طبيعة العلائق المنشبكة بين الجسد والعالم في مرحلة تاريخية دون غيرها، وعن ماهية الشعر بكل اختصار.

يصعب تفسير هذه الظاهرة في ظرفيتها، اذ لابد من الرجوع إلى بُعدها التاريخي، وادراجها ضمن الوضع الاجتماعي ـــ الثقافي ـــ اللغوي الذي تحكّم في وجودها واستمرارها، وربما كان لأسبقية الديني، قديماً، والسياسي، حديثاً، على الشعري في النص، دور في سيادة هذه الظاهرة. ورغم قصور الارتكاز على ظرفية الظاهرة في التفسير، فإن الراهن من البحث في وضعنا الشعري القديم ما يزال دون الوضوح الضروري. لذا سيتم التركيز على العصر الحديث، والعلقة بين الشعري والسياسي قبل كل شيء.

يظهر، هنا، أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات، فهو يجعل من الشعر تابعاً لا مبدعاً، أسيراً لا متحرراً، والكلمة الأولى لتصريف حقيقته السياسية. لهذا التهميش دور سلبي في الاستمرار الشعري.

كانت التحولات الشعرية في المغرب الحديث هاجسة بالتحولات السياسية، منذ العشرينيات إلى السبعينيات، فيما تركها الحديث السياسي تابعة، سواء على مستوى الحديث النقدي أو على مستوى النشر بمختلف دلالاته، طباعة وقراءة. وعدم قدرة هذه التحولات الشعرية على التجذر والاستمرار راجع الى البنيات السفلى للتحولات السياسية ـــ الثقافية.

وهنا تطرح مسألة الحقيقة والسلطة. إن الحديث السياسي يواجه الشعري بما يعتبره الحقيقة التي هي حقيقته، وليس النقد والنشر إلا امتلاكاً للحقيقة، وبالتالي فإن السلطة تتجلى في إحراق مجموعة من النصوص بدل الدفع بها إلى الانتاج. نعلم أن ليست هناك حقيقة ولكن هناك حقائق، وأن ليست هناك مقاربة، ولكن هناك مقاربات متعددة لحقائق متعددة. يعتقد الحديث السياسي أنه يمتلك الحقيقة المطلقة، وكل إبداع هو مجرد تصريف لهذه الحقيقة، لأنها الأصل.

لا يمكن انكار ما قدمه الحديث السياسي من امكانات لفرض التحولات الشعرية، والثقافية عامة، في المغرب الحديث، على أن معضلات النص الشعري، أكانت تاريخية أم ثقافية، قد

تعرضت للاختزال، ما دام الحديث السياسي قد حدد وظيفة الشعر في الجواب على السؤال السياسي، لا السؤال الشعري ـــ التاريخي.

إن الابداع عامة لا يمكن أن يتحول ويتجذر إلا من خلال أسئلته التي هي في عمقها، على مستوى ما يركب وينسج الأبداع نفسه، اجتماعية ـــ تاريخية، ومن ثم لا يمكن تحقق التحول والتجذر في غياب الديمقراطية. هذا جانب من أزمة الابداع الشعري في المغرب الحديث، وسبب رئيس في الانقطاع.

وإذا كان هذا التحليل يصل إلى نتيجة واضحة، وهي أن الشعر، والابداع عامة، في المغرب، وفي العالم الثالث، شهادة قبل كل شيء، وهنا تكمن أحقية وجوده، فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، مُعَوِّقان لا محالة للتحولات الإبداعية التي لا فائدة في خضوعها واستسلامها. ان للابداع قوانينه وجدليته، تتصل بالقوانين والجدلية الاجتماعية ـــ التاريخية فيما تنفصل عنها، ولا يمكن أن نساهم في التحرر الاجتماعي والتقدم التاريخي إذا نحن لم نميز بين المجالين، ولم نكف عن اعتبار أحد الطرفين، الابداع والحديث السياسي، تابعاً للآخر.

إن الحديث السياسي، وهو يعتقد أنه المالك وحده للحقيقة، يلغي الشعر والابداع، ويزج بهما في نقيض ما يظن أنه الآكد والأسبق، مما يؤدي بهذا الاسقاط، في الغالب الأعم، إلى تكريس المتخلف والمستبد، بدل تعضيد المتقدم والمتحرر.

ليس هذا الجهر تنطعاً، ولا تدميراً للحديث السياسي، بمشتقاته، وخاصة التقدمي منه. بل هو انصهار واع ومسؤول في تحويل التاريخ، ودعوة إلى التبصر في الفروقات الموجودة بين قوانين القول الشعري والحديث السياسي، لا تابع ولا متبوع، كل منهما يعضد الآخر ويفتح له أفقه.

8 ـــ

هذا احتفال برؤية مغايرة للعالم، يحاول أن يحتفظ لها في الشعر بحرارة التجربة والكشف والتجاوز.

لا مجال للادعاء هنا بأن هذا البيان تمثيل لجيل السبعينيات في المغرب، فما يريد طرحه أبعد من الفصل الذي تنفضح هشاشته عند المراجعة الأولى لعطاء هذا الجيل، وما يوجد بينه من تنافر وتعارض، فما أعطت أسباب النشر لبعضه غير سقط الشعر وأرذل الكلام.

إن مفهوم الكتابة معارض أساساً للشعر المعاصر، كرؤية للعالم، لها بنية السقوط والانتظار. هذا الشعر هو الذي يُواجه هنا، كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضاً لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلق وتبني السؤال.

لقد حان الوقت للتأمل في ما تم انجازه، على بساطته، خاصة إذا كنا نبتعد عن السقوط في التجريب المجاني، وعن اعتبار الخلل شيئاً عابراً أو تقليداً ملتصقاً بجلودنا كاللعنة الدائ...

9 —
إنها الكتابة. ليست التسمية بدعة مُنتحلة. انها بالتأكيد **شَبَحٌ** أعلى مستوى اللاوعي، **بالنسبة لمن يجهلونها، فهم** يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكتبتها، وتكريس لما يُعتقد أنه الأصل. وإذا كانت الكتابة تعتمد أساساً على **جدلية النص والممارسة التنظيرية**، فإنها، من ناحية أخرى، مؤشر لرؤية مغايرة، تجهد الطليعة الشعرية العربية لبلورتها. لم نجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة، ولكن كلّا منا كان يحس، ثم يدرك، أنه يتجه نحو الآخر ويكمله.

إن الكتابة، بهذا المعنى، ليست منعزلة في المغرب، تخشى الانفتاح على الآخرين، إنها مشروع جماعي نتوحد فيه، تعيد النظر في الجمالي، الاجتماعي، التاريخي، السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضاً، لابد للكتابة في المغرب من مغادرة الاطار الضيق، وتسافر بعيداً بخصوصيتها، علقتها وفرقها.

وإذا كان هذا البيان يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة، فإن ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تستند الى الخصوصية المغربية التي لا يمكن، في حال الغائها، نشدان أي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب.

الحد الثاني .

1 —
علينا أن نغير مسار الشعر، هذا ما كانت تعلنه الدواخل، وهي تواجه جملة من النماذج القليلة التي كانت تنشرها الصحف والمجلات المغربية.

لم تكن الرؤية صافية ولا عميقة، ولكن خلخلة مّا كانت حاضرة، لمعاناً محرقاً يخترق الأصابع، ترى إلى البياض وكأنه كلام لا يشبه الكلام.

2 —
أن نغير مسار الشعر معناه أن نُبَنْيِنَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة.
تم الارتباط بالتأمل والممارسة، بداخل النص وخارجه، بالذات والواقع. كل هذه الثنائيات انحلت على وحدتها الجدلية الباطنية، تمازجت فيما بينها، كل طرف يضيء الآخر ويشغله، ينقله من اليقين إلى القلق، ومن الرضى إلى السؤال، ولم يكن بين الدواخل والاحتراق حجاب. كيف نغير ؟ من أين يبدأ التغيير وإلى أين يفضي ؟ اسئلة أولية وبسيطة تخنق، ترمي بالسائل والسؤال إلى مسافات بعيدة عن التآلف مع النمطية. بقي اختيار وحيد : الحقيقة أو الخيانة، الاستمرار أو النكوص، التغيير أو التزييف، كان القرار، فكانت الكتابة، كانت المغامرة.

— 3

لا بداية ولا نهاية للمغامرة. هذه القاعدة الأولى لكل نص يؤسس ويواجه. لا بدايه ولا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع. تَوْق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها. كل ابداع خارج على زمن الارهاب، مهما كانت صيغته وأدواته.

وهذا الفعل الخلاق نُموٌّ محتمل للوحدة — الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي. وحين نربط النمو بالاحتمال فذلك راجع لتعقد الابداع والخلق، حيث ينتفي الخط المستقيم الصاعد دوماً، هناك انعراجات، التواءات، تحول دون احداث النمو بسرعة مطردة. غير أن الانطلاق لا يعرف التراجع، إن لم يكن على مستوى الفرد، فعلى مستوى الجماعة، وإن لم يكن على مستوى الحاضر، فعلى مستوى المستقبل.

ولا معنى للنمو خارج التحول، أي نفي كل نمطية قبلية أو نموذج مسبق. ان التحول الذي يمس النص، وقد نمت وحدته — وحداته الأساسية، شمولي لا جزئي. ومع ذلك فلنحذر. هذا التحول خاضع حتما لجدلية باطنية للنص، ليس من الضروري أن نكون واعين بكل إوالياتها، لأن الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته، فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الابداع شرعية وجوده. إن الابداع بالأحرى مراوحة بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم، بين الاثبات والنفي. لا مجال هنا للانتقائية فيما لا مجال للتفرد والفرادة خارج التاريخ، تاريخ النص والذات والمجتمع، وبالتالي ليس التحول نتيجة عفوية أو مجرد رد فعل، ولكنه مشروط بقوانين ندركها ولا ندركها.

كل ما يبدأ لينتهي مناف للتحول، مناف للابداع، إنه المطمئن للأصل، كل شيء واضح ومعلوم لديه. هذه نقطة الانطلاق وتلك نقطة النهاية، وبينهما شتيت كلام يرسخ الوهم ويستنسخ السابق، استمرار سلبي لصوت الموتى بدل أن يكون استقداماً لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع، الغريب.

— 4

النقد أساس الابداع. هذه هي القاعدة الثانية للكتابة. حين نقول بالنقد نلغي القناعة، تسييد الكائن. وللنقد أكثر من وشيجة بالتحول. النقد محاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل. آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة، تُفَصِّلُ الممكن على قياس الكائن، تمنهج الرؤية من خلل محو العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم، الممارسة، التجربة، تبطل النقصان والانشقاق.

النقد هو ما لم نتعلمه في حياتنا، نرتجف حين نسمعه، أو نُعَنِّفُ حين نمارسه. هيأوا كلامَنَا وجَسَدَنَا للطاعة والخضوع، بما سموه عِلْماً وما سموه قيماً وأخلاقاً وما سموه حياة

وموتاً. لا، لم يهيئونا فقط، بل أسلمونا لعقيدة الامتثال، واشترطوها لوجودنا. وها هم الآن يعبدون إنتاج اجيال أخرى ترى في الحبسة نجاة، وفي التهليل ارتقاءً.

أول ما يجب أن يتجه إليه النقد هو المتعاليات، بمختلف تجلياتها. ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الانسان هو خالق حاضره ومستقبله.

لا تستصغروا المتعاليات. إنها المتحكمة في وعينا ولا وعينا. من قبل أهملها التقدميون حين ارتبطوا بالتقنية مؤلهين لها، وهاهم الآن يضيفون متعالياً محدثاً للمتعالي القديم.

إن المتعاليات، كمجال معرفي، تعتمد قناعة أساساً، وهي أن الانسان موجود بغيره لا بنفسه، شبح عابر في دنياه، صورة لمثال، مصيرُهُ فوقه لا بين يديه، تغطيه السماء بحنينها مرة، وتحتفظ له الظلمات بالردع، هنا أو هناك.

هذه المتعاليات، كمنظومة معرفية، تغلف التاريخ، تنفذ إلى مجالات معرفتنا التي توارثناها. وما ترسُّخُهَا في الشعر العربي أعابرا، ولا في سلوكنا طارئاً. والنقد حين يختار المتعاليات يتوجه الى الجذر. هل نختلف في وضعنا عن ألمانيا القرن التاسع عشر عندما ألح أكبر فلاسفتها على نقد المتعاليات، واعتباره سابقاً على كل نقد ؟

إن أسبقية المتعاليات في النقد لا تستهين بنقد البنيات السفلى، التاريخية ــ الاجتماعية التي هي أساس استمرارها ودوامها، ولكن المتعاليات يدق خفاؤها بين شعاب النص والذات والمجتمع، وكثيراً ما فصَلْنا بين هذه البنيات والمتعاليات، واعتبرناهما متباعدين، نُعَرّي البنيات السفلى للمجتمع دون المتعاليات، من غير أن نفطن الى أن نقدنا لهذه البنيات مُحَمَّلٌ هو الآخر ببذور متعالية يؤدي اهمالها إلى ضمان فاعليتها، وعدم خلخلة النسق الرئيس في تبنين المعرفة، والشعر مجال من مجالاتها.

إن كل نقد للبنيات الاجتماعية ــ التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار، في علائقها الطبقية والعرقية والاقطاعية، خارج اطار المتعالي ليس نقداً، فالنقد إما أن يكون شاملا أو لا يكون.

يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات، داخل الشعر وخارجه، انطلاقاً من التحليل العلمي للوقائع والمعطيات، والعودة بالانسان إلى بعده الواقعي، ماحياً كل المتعاليات التي تسلب منه قدرته على الفعل، وتنسب لذاتها كتابة مصير الكون على جباهنا العارية، من ثم يصبح النقد فاصلا بين زمنين، من الاستسلام وزمن القرار الانساني، وهما بداهة متعارضان في العمق.

إننا لم نمت بعد، والنقد الشامل صعب الادعاء إن هو لم يتوجه للتقنية هي الأخرى كمتعال من متعالياتنا المحدثة. وإذا كانت السلفية الشعرية قد جعلت من الاصالة المزعومة بُعداً أساساً من أبعادها، مهما تسترت بلفظويتها الشعبوية والثورية تبريراً لاستمرارها الوهمي، فإن نقد الرؤية اللاتاريخية للتقنية الأوربية، داخل الشعر وخارجه، لا يقل أهمية عن نقد متعالياتنا القديمة، إن الاستمرار في النظر إلى التقنية الأوربية السائدة هو السقوط ذاته في متعال يفسخ العلائق قبل أن يوحّدها، يُغَرِّبُ الرؤية والحساسية قبل أن يساعد على تثويرها.

إذن، لا نجد في كل من الاصالة العمياء والتقنية المطلقة مدخلا لأعادة قراءة جسمنا بوعي جديد يستنهض المعيش والمكبوت والمنسي، يفتح عيناً مغايرة لادراك منطوق النخل والماء.

5 —

لا كتابة خارج التجربة والممارسة. هذه هي القاعدة الثالثة. إن الكتابة، وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع، تتأسس من خلل التجربة والممارسة، قبل أي بُعْدٍ آخر من أبعاد الابداع. والتجربة والممارسة اختراق الجسد للزمن، فِعْلٌ أول لكل تجاوز.

نلحظ بوضوح ان هذه القاعدة تشمل كل شعر انساني خلاق، لدى مختلف الشعوب. ومن هنا تكون الكتابة تجذيراً للمعرفة وتثويراً لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة. ومن الخطل الحديث عن مادية الكتابة أو نقد المتعاليات في غياب التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم.

هكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم. فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئن إليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن، فحقيقتها موجودة سلفاً، كل شيء مرتب وتام وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنه النص ذاته، أنه الأصل في كل شعر ولكل شعر.

أما قصيدة الحلم فلا شك أنها أصبحت عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة، لا في أوروبا فقط، ولكن في العالم أجمع، نتيجة الثورة السريالية التي أعطت الأولوية للاوعي والانغلاق الذاتي للفرد. ورغم أن السريالية قد أيقظت الوعي الشعري على لا وعيه، ودعت الى تحرير المكبوت بعيداً عن كل رقابة. وخلصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها، فإن نتاجها من الشعر، والابداع الآلي عامة، لم ينج من نقيصة الغاء التجربة، أكانت داخلية أم خارجية. لا يمكن أن نعوض التجربة والممارسة بالحلم، بل أن نجعل منه مدخلا للارتباط بالواقع المعيش، لغة وذاتاً ومجتمعاً، ولا معنى للحلم إن لم يكن منشبكاً بالتجربة والممارسة. لهذا تبتعد الكتابة عن الاغفاء والصدفة فيما لا تلغيهما بتاتاً.

إن الكتابة، حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة، تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد.

6 —

لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر. هذه هي القاعدة الرابعة. لا علاقة للكتابة بكل نقد عدمي أو فوضوي، ولا بأي تجربة أو ممارسة تُعَوِّق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللا إنساني إلى احتفال جماعي. وليس النقد العلمي، المناهض للايديولوجيا، الا طريقاً لتحرر الانسان فرداً وجماعة، داخلا وخارجاً.

لقد أصبح الحديث عن التحرر منذ أواسط السبعينيات باعثاً على الريبة والنفور عند فئة كانت تدعي العمل من أجله في الفترة السابقة، على طول السجن العربي، ولا يمكن أن نفسر هذا الموقف الا بالتراجع والنكوص، بعد أن اندمجت هذه الفئة، أو تسعى للاندماج، في الآلة البرجوازية. ونتيجة لهذا الموقف بدأت الدعوة إلى حيادية النص وهامشيته. ولكن هذه الفئة لم تدرك (وكيف يمكنها ذلك؟) أن الانتكاسات ليست ناتجة عن خطإ مبدإ التحرر، ولكن عن مفهومها له وطبيعة ممارستها داخل النص وخارجه.

أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة التحول أو الاخفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر، حفر الخنادق المضادة للتجاوز.

لسنا مقموعين سياسياً واجتماعياً وثقافياً فقط، ولكننا مقموعون في مخيلتنا وجسدنا أيضاً.

ها هو مفعول الذاكرة ينكشف هنا، وها هو الجاهز والمغلق والمستبد يتعرى.

لا تحرر خارج رؤية مغايرة للأشياء والانسان، حساسية مغايرة. فمن يأخذ على المبدع الخروج على قالب الرؤية والحساسية يمارس قمعاً مُمَنْهجاً لتحرره ومتعته. مرت علينا فترة العَمَى. أكثر من نظام اجتماعي سلطوي ادعى تحرير الانسان احتماعياً وثقافياً، فيما عارض تحرير الحساسية والمخيلة، وها هو الانسان مُبْعَدٌ مُلْغًى. ان التحرر، كالنقد، اما أن يكون فعلا شمولياً في نموه أو لا يكون.

هذا التحرر هو الذي يمس الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، تحرر يعيد خلق الانسان، ككائن مبدع مُتجاوِز. كل تحرر ينحصر في سلطة قسرية تستعيض بالشعار عن الفعل، يُقسِّم الانسان إلى فوق وتحت، إلى داخل وخارج، يظل خادعاً مخدوعاً.

ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة وتدعو إليه ينبثق من خلل مواجهة مغالق النص وتفتيتها، مجذِّراً لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علقتها بمشروع اعادة إظهار فاعلية الانسان، والوصول به إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

إن التحرر، كفعل متكامل ومتنام أيضاً، ضرورة للكتابة، وبغيره تتحول عن أصلها، وبه نكونَ الورثاء الشرعيين لحركة التحرر الوطني التي كان الشعب أساساً وهدفاً لها، ومع ذلك فإن هناك فروقاً تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية.

وبالرغم من أن الكتابة منشغلة بالتحرر، داخل النص وخارجه، فلا بد من توضيح ما استشكل على المبدعين والمنظرين، أي طبيعة التحرر وتزامنه داخل النص وخارجه.

هناك من يعتقد أن مجرد كتابة نص تحرري يؤدي بآلية ومباشرة إلى إحداث التحول في الواقع العيني، وهي مغالطة نتجت عن عدم معرفتنا لشرائط التحول في المجالين، كل منهما على حدة، إضافة إلى أنها ترتبت عن استسلام المبدع للسياسي العفوي الطفولي. إن الربط الآلي بين التحرر في النص وبالنص وبين التحرر في الواقع العيني ما يزال منتشراً، يستحوذ على عقول البسطاء الذين يزجون بالنص والواقع معاً في شرنقة الوهم الدائم.

إذا كان هناك تحرر وليست هناك حرية مطلقة، وكان هذا القانون منطبقاً على النص والواقع معاً، فإن تعقيد وخصوصية تحقق الفعل التحرري لا يدعان مجالا للثورية اللفظوية. ان التحرر في النص دحر للنصوص الأخرى السائدة، وهو دفع بالوعي والفاعلية والممارسة والحساسة إلى مواقع الاستبصار والنقد، إلى امكانية تفكيك وتركيب الموجودات في وجودها بصيغة تُبَدِّل الادراك، وترسخ شهادة مضادة تربك إواليات الوعي المهادن. ليس النص حيادياً، إنه يتبادل الفعل مع الواقع، على أن لا حياديته شيء آخر، ومهما كان النص شرطا من شرائط التحول والتحرر فإنه ليس التحول ولا التحرر ذاتهما خارج النص.

7 —

هي قواعد أربع اذن : مغامرة، نقد، تجربة وممارسة، تحرر. لنقترب قليلا. هذه القواعد تمس ثلاثة مجالات، اللغة والذات والمجتمع. يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي التي تريد مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة.

اللغــة.

إن الشعر، كما يقول هيدجر، تأسيس بالكلام وفي الكلام، وهو اللغة العليا عند ملارميه، وسيد الكلام عند ياكبسون. لسيت مهمتنا هنا هي عرض حدود الشعر عبر التاريخ الانساني. ما يجب التوكيد عليه هو أن الشعر صناعة، إضافة إلى كونه تجربة أنطولوجية ـــ اجتماعية. صناعة بمعنى أنه تركيب لا نساق لغوية مُقْتَطَعَةٍ من الكلام اليومي وكلام الفكر. ويظل منطق الدواخل موصولا برؤية المبدع للانسان والعالم، مجتلباً لحساسيته. ويصارع هذا المنطق قانون الكلام المألوف بغية خلق علقة مغايرة بين الأسماء والأشياء.

كان الشعر، وهو البيت الذي يسكنه الانسان العربي، يقوم على الكلام، أي على البديهة والارتجال والوضوح. ومع التحول التاريخي، وظهور النزعة الفردية، انبثقت بعض ملامح الكتابة، على مستوى البنيتين النحوية والدلالية، ومع الأندلسيين والمغاربة انضافت بلاغة المكان إلى هاتين البنيتين، فلم يفطن لذلك المحدثون. ظل الشعر كلاماً، بل المعرفة كلها، وما زلنا نردد « يؤخذ العلم من أفواه الرجال ».

سنتجنب الدخول في متاهة التحليل الاجتماعي ـــ التاريخي للغة كنسق، على عكس ما حصل، منذ أوائل الثورة الروسية إلى الآن، حيث اتجه البعض إلى وصف اللغة بأدوات التحليل الاجتماعي، من اقطاعية وبرجوازية، إلى التساؤل عن طبيعة بنيتها، هل هي فوقية أم تحتية، وهل طبقيتها راجعة إلى النحو والصرف أم إلى المعجم والدلالة، لأن مثل هذه المعضلات المحيرة لم تجد بعد تحليلا علمياً تطمئن إليه.

تَجَنُّبُ المباحث اللغوية، المصاغة على هذه الشاكلة، لا ينفي ارتباط اللغة العربية بالمتعاليات. فتقعيد اللغة العربية خاضع لنسق ماضوي يرفض مساسها، واعادة تركيبها من خلل رؤية وحساسية مغايرتين. هذه المتعاليات أخضعت اللغة لدائرة مستبدة، زمنيتها استرسال الحاضر واستمراره، لا ماضي ولا مستقبل لها. ومهما تحكمت الرؤية المتعالية في تسييد مطلقية اللغة، فإن الشعراء المبدعين اخترقوا كونيتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها، بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة، ففككوا مغالقها وانتهكوا عليتها، على أن الكتابة الصوفية هي التجاوز الممكن لصنافة اللغة، بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنينة الانساق، وقوانين الربط الصوري بين الأشياء والأسماء. ما حصل في الكتابة الصوفية من تحولات نوعية، جعلت منها توليفاً صدامياً للمحسوس والمعقول، ومع ذلك ظللنا عازلين لها، نافين لثوريتها، متوهمين منسيها معلوماً. هناك من أعطاها هيئة النثر، وهناك من ألغاها.

إن اللغة التي لا تحترف الانشقاق والنقصان، أي الخروج على النمطية الوهمية، اعتماداً على أرق المعارف العلمية، عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنّحة واللحظة التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما.

وما فصلنا إلى الآن بين الشعر وقصيدة النثر الا استمراراً للمتعاليات التي ندعي أننا نتجاوزها، فقصيدة النثر، عند الوعي السائد، هي نقيض القصيدة الموزونة أو ما سمي بالعمودية، دون أن ندرك بأن الايقاع الخارجي ما كان، حتى في العصر الجاهلي، أساس

الشعر، بل إن الدلالة الشعرية هي الهَمّ الرئيس لكل شاعر، وما الوزن والايقاع إلا قالبا تتفاعل معه الدلالة دون أن تفرغ فيه.

واللغة أعقد من التصور المتداول، فهي ما يركب النص زماناً، ومكاناً، ونحواً، وبلاغة.

ا/ يخالف الزمان الشعري كلّا من أزمنة التاريخ والنحو والتقنية. زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النَّفَسَ، بكل توتراته وانبساطاته، لا يستسلم حتماً لتقعيد مسبق، يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية. إنه ايقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها عند القراءة الأولى، غير أن خصوصيته تتضح عند دمج الرؤية بإيقاع التاريخ، بقايا أصوات بعيدة تنبعث من أشيائنا القريبة التي لا تراها العين المُغْفَلَة.

ليس التشكل الايقاعي على هيئة قالب إلا احتمالا من بين الاحتمالات، ومن هنا تختار الكتابة حرية الانتقال من الوحدات التي اعتبرت أساساً في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوماً. فالربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعاً لايقاع النَّفَس هو ما يؤسس ايقاعاً مغايراً له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج. قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تتدخل حتماً في صوغ هذا الايقاع، على أنها في عُنْفوَانِهَا مرة، وانسيابها مرة أخرى، تكوكب الكلام أو تشبكه، تثقبه أو تبتره، تؤالف بين انغلاقه وانفتاحه، تهبه نسيجاً وما هو بالنسيج. هذا هو الزمان الذي تجتليه الكتابة أو يستقدمها، أزمنة لا زمان واحد.

لقد كان الكلام الشعري العربي خاضعاً لميتافيزيقية البداية والنهاية، بعد أن قَعَّدَهما قَالَبٌ تتوحد فيه الوقفات الايقاعية والنحوية والدلالية، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة، مما جعل الشعر غناءً ينبني ايقاعه على النمطية والتكرار.

إن الزمان في الكتابة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدّمُ له حرية تكسير توحد الوقفات، يدفع بالوحدات الايقاعية نحو متاه مغامرتها آناً، ويلعب بها التقطُّع أو المحو آناً آخر. وليس هذا الشتيت من الأزمنة إلا تدميراً لاستبدادية القالب، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبنين النص وفق اتجاهات النَّفَس وتماديه في خرق الجاهز، وبالتالي تهجير الجسد من خطه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة.

زمان الكتابة، إذن، تجربة وممارسة، يعيد فيه الجسد تكوينه باختياره، وهو المسؤول عن هذا الاختيار، لا القالب ــ الذاكرة الذي يطوع الجسد للحبسة والتخلي عن نشوة المغامرة وجلال الخلق.

ب / أما بنية المكان فهي التي تجاهلها أو جهلها نقاد الشعر المعاصر، في عموم العالم العربي، وقد أسرهم الايقاع، وما ذلك إلا نتيجة انحيازهم للكلام، والغائهم الكتابة، وهم في موقفهم هذا على عكس بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء، وبعض الشعراء الأوروبيين والأميريكيين اللاتينيين المعاصرين، وكذلك بعض الشعراء الأسيويين، يابانيين وصينيين، الذين جعلوا من التركيب الخطي بُعْداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً.

يبتعد المكان في الكتابة عن مفهومه كحيز في الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة، إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. فاللغة، من حيث هي منطوق زمان، ومن حيث هي خط مكان. وما كان للعرب اهتمام فائق بالزمان إلا لكون الشعر كان عندهم

كلاماً، أما المكان فلم ينتبه الشعراء إلى تركيب قوانينه إلا مع ظهور مجتمع الكتابة.

وإذا كان شعراؤنا القدماء قد حصروا بنية المكان في قوالب اتخذت أرقى أشكالها من التختيم والتفصيل والتشجير، حيث ادخلها الأندلسيون في مساحات بديعة تعتمد توشيح المكان، بعد أن كان التناظر الصارم هو القالب الأساس لتخطيط القصائد، تبعاً لقالب الايقاع، فإن قوانين ملء/ افراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية، ما دامت تخرج إلى النمطية، حتى يفاجىء كل نص عينه كما تفاجىء العين تاريخها وتكتبه.

إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، واخضاعه لبنينة مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ، وهو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل اعتماد حروف المطبعة. علاقة الخط بالفراغ لعبة، انها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها. وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالاً لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة، يتوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي، ببدايته ونهايته المعلومتين.

على أن هذه الكتابة، ببياضها وسوادها، تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض التجارب الأروبية، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي، وهذا فرق من فروقها الذي تطمئن إليه. تركيب المكان، من خلال الخط الكتابي، ليس انسياقاً وراء شرك الحكائية أو إقحاماً لما هو غير خطي على فضاء النص. هذه اشارة ضرورية إلى الفرق بين الكتابة وخطيات أبولينير وتجارب السورياليين.

ليس الخط حِليَة تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان. من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لتيهه، لأنه لا يخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الأولوية للصوت، وتجعل الخط مجرد حامل للمعاني. عندما تخضع الخط للوعي النقدي نتبين أنه بعيد عن أن يكون قناعاً، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها. ومن ثم يتضح لنا كيف أن البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سره الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر، وهو فعل يجذر مادية الكتابة وجدليتها.

تولد الكتابة في لحظة فراغ، وهنا تمارس الذات تكوينها، ومن ينكر على الكتابة إعادة بنينة المكان، يمنع كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط، موسيقية تمنح النص سلالم من الأنغام والألحان. واختزال الكتابة إلى مجرد فضاء بصري تلصق به تسمية القصيدة البصرية يَتَخفّى وراء الظاهر، ما دامت الكتابة لا تقوم على البياض والسواد وحدهما، وإنما هي كوكب لغوي متعدد الفضاءات، كل قوانينه مشكلة لوحدته.

وها هي الكتابة، إذن، لا تخرج على المألوف من أجل التعلق بأوهام أخرى، ولكنها بحث عن بلاغة مغايرة يتطلب استحداث قوانين مغايرة للنص، على أنها لا تنساق وراء الغي والعصيان. إن مفهوم الخط، كما تم توضيحه، يمكّن من الخروج على دائرة الكلام المغلقة، يرحل بالجسد بعيداً، حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله.

يظهر أن الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق ـــ البياض، يتحكم فيها سَفَرٌ من اليمين الى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة. اتجاه واحد أوحد يخضع لأمر المتعالي، ويستكين لنمطية

الحرف وتكراريته واستهلاكيته، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصفيف والاخراج. شيء مّا يظل غائباً، إنه الجسد المترنح في ظل الحضرة.

من هنا يتدخل الخط لردع المتعاليات، من أصولية وانغلاق دائري واستهلاك. تتحرر يدك عينك أعضاؤك، كل الاتجاهات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية اليمين، أصولية الشرق ومآلية الغرب، ينفتح الخط على تاريخيته، يدمر ميتافيزيقيته وهو يتبع حركة الجسد ونشوته، تحرر حواسك، اليافك، كل الدلالات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الخفي. ينقل الخط النص من المعنى إلى ما بعد المعنى.

تدخل الكتابة حضرتها. أجساد بمجموعها تلتقي، تعيد رؤية الأشياء والانسان، تُغيّر الحساسية. جسد الكاتب، جسد النص، جسد القارىء. الغاء لأحادية الكلام، استقدام لجدلية الكتابة وإقرارها. كل جسد يكتب الآخر، يجدده، يحرره، لا الكتابة مبشر بحقيقة مطلقة، ولا النص حامل محايد للمعنى، ولا القارىء مقموع مُبعد. هذه الكتابة، من حيث هي صناعة، تركيب لكون آخر محتمل، تتم به وفيه اعادة تكوين الأشياء والأسماء والانسان وفق قانون مغاير، له الوعي النقدي، له المحو، الحلم، الاشتهاء، لا بداية له ولا نهاية، نفي لكل سلطة. تناوُل للوجود والموجودات من أفق يحث على التحرر المتكامل.

ويعود الخط المغربي :

كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، هذا الأثر الآخر الذي يمنح هويتنا ابتهاجها. إنها عودة المكبوت. حاولنا محق هذا العشق، تنويمه، بحجة تكريس وحدة الخط العربي، وحدة الذوق، وحدة الحساسية. كنا سذجاً، لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحجاجنا. كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب والخطإ، ومع صدور « الاسم العربي الجريح » و « ديوان الخط العربي » لعبد الكبير الخطيبي انفجرت العين وتاهت اليد، كان الجسد يستيقظ على ذهوله، آثارنا التي نومناها باسم الوحدة تبغتنا وتأخذنا مواربة، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة، حيث ينتفي استبداد المركز، واستبعاد مختلف الامكانات. وحدة المجموع لا وحدة المفرد هي التي نسير إليها، يكفي ما آلت إليه وحدة المفرد من انغلاق وانهيار وارهاب.

لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، ألغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث مع الدعوة إلى الخروج من التخلف. وتلك قصة أخرى. لم تكن خرافة الحداثة غير استسلام لنمطية تقمع أحادية المفرد بها تعددية المجموع.

حان الوقت لنمنح النص ابتهاجه، ونسترد ملكيتنا للخط المغربي. بعضهم يقول إن الخط المغربي متمنع الاستعمال في كتابة تحررية، ما دامت تاريخيته محكمة الوصل بالسلطة والمتعاليات. لا تنسوا أن الوعي النقدي منهج أساس في الكتابة. تأمّلوا قليلا، ها هو الخط المغربي يمتد من الأندلس غربا وشمالا إلى حدود مصر شرقاً، وبعض البلاد الافريقية جنوباً، مغربي بهذا المعنى لا يقتصر على المغرب السياسي، ولكنه المغرب الجغرافي الذي أنتج وأبدع خصوصية هذا الخط. متنوع في تقنياته حتى لكأنه مسافات من الموسيقى والغناء. عطاء

شعبي قبل أن يكون إمضاءً سلطوياً. نرج فيه الثوابت ونخلخل الاطمئنان، مِلْكيتُنا نحن أيضاً، نعلن خروجنا عليه فيما نحن داخله، بين الخارج والداخل نقيم. نسترد هذا الخط ونسائله، نفكك أسطوريته ومتعالياته، لا تغوينا جماليته بقدر ما ننصت فيه لأثر من آثار جسدنا. لا مجال للحجاج إذن، لقد عرف الخط العربي، ومنه المغربي، كيف يدمر المعنى، ويبني لنفسه نسقاً مُتمنِّعاً على الخضوع لسلطة المتعاليات. وها هي الكتابة تمارس لعبه النرد بعيداً عن كل صدفة.

عودة الخط المغربي تتنصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ولا مع الممارسات الخطية خارج العالم العربي، لأن الكتابة تنبذ الانغلاق مهما كانت صيغته، فيما لا تستسلم لمحو الفرق. انها مغربية، عربية، إنسانية.

ج / ينتج التركيب النحوي للنص عن طبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم أيضاً في تحديد المتتالية ـــ المتتاليات وتوزيعها. إن النص بعيد عن أن يكون ركاماً من الأدلة المتجاورة فيما بينها، بل هو نسج مُقَعَّدٌ لأدلة متحركة ضمن علائق ترابطية وتواردية.

وإذا كان الكلام المألوف، الكلام اليومي والكلام الفكري، تابعاً للقوانين العامة التي تبنين لغة التواصل بين الناس، أو لغة قهر الناس لبعضهم البعض، سواء على مستوى المداليل والدلائل، فإن الشعر يخترق هذه القوانين، ويخرج عليها، مؤسساً لقوانين خاصة، لم يَتَمَلَّك العلم الحديث جلّ أسرارها.

والخروج من القوانين العامة إلى القوانين الخاصة لا يأتي صدفة، ولكنه **بحث في سؤال الابداع**، ومن ثم فإن طبيعة الترابط والتوارد داخل النص يشكل للخروج على القوانين اللغوية العامة، وهو نواة لتركيب النص وتعيين رؤيته للعالم.

كان الايقاع، وما يزال، مخلخلا للبنية النحوية، فكل صراع بين قوانين الايقاع وقوانين النحو تكون نتيجته انتصار الايقاع على النحو. وما الايقاع إلا النَّفس، ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النَّفس، ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة. إنه أيضاً رؤية المبدع للعالم. وتدمير القوانين العامة، واعادة تركيب المتتالية ـــ المتتاليات، حسب إيقاع النَّفس مقدمة لتدمير سلطة اللغة وأنماط الخضوع لتراتب مسبق للوجود والموجودات.

عادة ما يتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتراتب مانوي، من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات، غالباً ما يصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص بها.

إن التفاعل الجدلي بين النص من ناحية، واللغة والذات والمجتمع من ناحية ثانية، يعطي للقراءة خصيصتها. فالكتابة، كقراءة، تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدِّع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالانشاء، النفي بالاثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه، مزلاجاً مرة يأتي، ومرة فواتح، مما يعرض الخبر والانشاء، النفي والاثبات، المتكلم والمخاطب والغائب، الماضي والحاضر والمستقبل، للإلغاء، في الأولى تشير إلى التفاعل بين الأطراف المتناقضة والمتعارضة، وفي الثانية تترك الفعل مُعَلَّقاً.

هذا الفعل التدميري يهيىء للقارىء حضرته، فهو الذي يعيد تركيب المتتالية ـــ المتتاليات

بنَفْسه، يعيد تكوين النص فيما يعيد النص تكوين جسده، رؤيته للعالم. من هنا تكون القراءة إبداعاً وتأسيساً لعالم، لحساسية مغايرين، لهما اشتهاء المواجهة.

عُرِفَ الشعر بلا نحويته، أو أن نحوه ليس هو النحو العام، غير أن درجة لا نحوية الشعر غير مؤتلفة بين أنماط الوعي الشعري، ولا جذريتها متساوية. وحين تتجه الكتابة إلى تعميق تدمير النحوية داخل النص، وتلحمها برؤية مغايرة للعالم، فإنها تختار شرائط مغايرة لعلائق مغايرة، داخل النص وخارجه، ومن هنا ندرك كيف أن الشعر يصبح سيد الكلام، فهو المعيد لخلق فاعلية اللغة، لتبدلات الرؤى والحساسيات، المواجه لتسييد خضوع داخل وخارج الفرد والجماعة.

إن فوران الجسد وتعميق الوعي النقدي هما المؤديان إلى مساءلة القوانين العامة للغة، وتفتيت متعالياتها، واعطائها خصيصتها التاريخية، من خلل استحداث قوانين مضادة، تمحو العلية، وتفصح عن مادية الكتابة وجدليتها.

د / تعلمنا منذ مقتبل العمر كيف نرى إلى النص كلعبة أسلوبية. لا يتركب النص إلا من أدلة، أدلة فقط، ومع ذلك فإن كل أصولية أسلوبية تظل فعلا برّانياً. إن الكتابة بحث عن أسلوب، ولكنها ليست حنيناً أسلوبياً. حروف تنتقي حروفاً، أدلة تعضد أدلة، والبلاغة صناعة أيضاً. تغيير الأدلة من مواقعها داخل الانساق اللغوية، وتفجير مدلولاتها المنسية أو المكبوتة بعيدان عن الصدفة، فهما مغامرة تشتهي استنطاق رؤية وتدمير سيادة.

استنطاق رؤية بمعنى أن النص يتحول إلى مجال إشاري، يختطف الحال ويمحو المعنى، يغوي الاستعارة والمجاز وينسى التنميق، يفسخ العلائق الوهمية بين الأشياء والأسماء، يخفي ويضمر قبل أن يبوح ويصرح، وما هذا الاستنطاق إلا تدميراً لسيادة المعنى وأسبقيته داخل النص، لا المعنى هو الحاضر بل المعاني، لا الحقيقة هي المستبدة بل الحقائق، من ثم تأخذ المغامرة، النقد، التجربة والممارسة، التحرر دلالاتها داخل النص.

يفسح الجسد للعين مجال الرؤية، وتكتب العين تاريخ الجسد، كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة ادراك الموجود والموجودات، وتمارس الكتابة افتضاض المألوف، السائد، المغلق، المعتاد، هذا الافتضاض الذي جرب قساوته ونشوته كبار المبدعين، انها قلب المداليل والدلائل، أليست الكتابة حرثاً ؟

تتمازج بنيات الزمان والمكان والنحو في رتق بلاغة الكتابة. كل منهما مؤثر في الآخر ومفض إلى تركيب كلية النص وتحولاته. لا تأتي هذه البنيات أفواجاً أفواجاً، ولكنها، جميعها، تولد في لحظة بياض، حيث تحيا الذات حال إعادة التكوين، وتصبح اللغة برمتها إشكالية، لا التواصل مع القارىء هو المطروح ولكن سؤال البدء. لاهبة أعَلِيَّة ولا إلهاماً. تولد الكتابة مجاهدة واستمتاعاً. سرد غناء حوار وصف، لا سرد لا غناء لا حوار لا وصف. وما هي الكتابة اذن ؟ هي ما يبحث باستمرار عن سؤاله لا عن يقينه باللغة وفي اللغة. وتستعصي الكتابة على الذاكرة، تصدِّعها، تقلب سياق المعارف، تلعب بها، حادثة، إسماً، أغنية، مثلاً، رواية، علامة. لعبة يقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز، والنسيان مبدأ بلاغة الكتابة.

إن مغامرة لعبة بلاغة الكتابة تكف عن إظهار المبدع وكأن نفحة علوية حلت فيه، أو

مساً شيطانياً خالطهُ، أو أن هذا المبدع حذق تحريك الكراكيز، هذه المفاهيم والتصورات ساقطة، لأن مغامرة لعبة بلاغة الكتابة رحيل بين الجسد وبياض الورقة، يحدث في زمن ـــ أزمنة السؤال.

كل نص يبحث عن أسلوبه في مرحلة من المراحل التاريخية هو نتيجة تبدلات في علائق الانسان بالموجودات، تبدلات في خصيصة الأبعاد التي تبنين النص وتقعد بلاغته. إنه الخروج على الاستسلام. هذا ضرب من الغموض. ومن ثم يصبح كل جديد معزولا، لا لأن العلائق اللغوية تعرضت للقلب، بل لأن الشرائط الاجتماعية والتاريخية والثقافية السائدة هي الأخرى تحاصر التحرر، تمنع التساؤل، وتردع كل رؤية تخرج على القمع وتختار مصيرها ضمن الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير بقوانينها المتميزة. النص الواضح هو النص السائد، النص الذي يكرس الاستهلاك والاخضاع.

وتبدل القوانين البلاغية من متن إلى متن، ومن نص إلى نص، ومن فئة إلى فئة، ومن عصر إلى عصر، ضرورة لكل تحول وتحرر. لا علقة للكتابة بالتبدلات العفوية الساذجة التي تصالح الكائن والمستبد. مشروع بلاغة الكتابة منشبك بشرط التحرر الانساني من كل المتعاليات، قديمها ومحدثها.

وإذا كانت الكتابة تمارس لعبة إغماض النص، لأنها ترى إلى الأشياء بعين ثالثة، فإن التغميض والتعميم غريبان عنها، ومع ذلك تتشبث الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن والقبيح، الجيد والرديء. بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال القائمة على الوضوح كمبدإ أساس لكل بلاغة. يحاور الحلم هذه الذاكرة الجمالية، يفتت ميراثها، ويظل الجسد مصدر ـــ ملاذ بلاغة الكتابة.

الـــذات .

في الذات لا في القواميس تتجمهر اللغة، تتعلم كيف تنهض، تعاود التكوين والتأسيس، لا تغيير يفاجىء اللغة دونما تغير في الوعي والحساسية، للذات سلطة الانتهاك والاختراق، من خلل منسيها وجرحها وشرودها وشهوتها وصراعها. إنها الجسد. غير محايدة في إعادة بنينة فضاء النص.

كثيراً ما تَوَّمْنا الذات، في آنيتها واستمراريتها، باسم الشهادة. حذفنا آثارها وندوبها، وكأنها عضو زائد لا بد من استئصاله. اعتبرناها دخيلة، تشوش على النص في اختيار مواقفه ودعوته لرفض الكائن المستبد.

ما أكبر غباوتنا عندما استسلمنا لأقاويل الوهم، وخضعنا، رغماً عنّا، لسلطة السياسي الذي لا يرى في الابداع الا تابعاً لحقيقته ! كان هذا القالب امتداداً للنظرة الستالينية التي انتقلت مع ماسمي بالواقعية الاشتراكية إلى العالم العربي، فيما هي استمرار لتاريخ هيمنة الديني على الشعري. وما عاد هناك مبرر للخضوع.

هذه الذات ليست عاقلة وواعية دوماً، إنها اللاوعي المندمغ في الوعي، الجنون الذي يُسائله العقل، والفوضى التي يُنَمِّطُها الانضباط. فوران مستميت لعوالم لا متناهية، يصارع كُمُونَهَا الانبثاق، ولغزَها الوضوحُ. غالبها الكبت باسم المتعاليات والقيم والأخلاق، فَلَمْ ترتَخْ لتوتراتها

الغامضة. شبكة من المبهم الذي لا قاهر له، يختفي لحظة وينفجر لحظات، وما الكتابة إلا مجال استعادة الذات لحريتها، تسائل الطفولة، تستبيح المتعة، تصالح الحلم، تُسَلّحُ الاحتجاج والرفض والاجتياح.

من قبل جاء الرومانسيون بمبدإ الذات في الابداع، فكان لها النسف والفجع، تُمجِّدُ كبرياءها وتنهار مع أي وشوشة تطاولها. ومع كل قصورها الذي ظهرت عليه في العالم العربي، تبعاً لتخلف البنيات الطبقية ورخاوة الصراع، فإنها تحولت إلى ثورة حقق لها جبران جلالها. احتقرناها قبل أن نعيدها إلى تاريخيتها، واعتبرنا كل رومانسية نكوصاً وارتداداً. ما أبشع جهلنا! إن ثورة الذات الرومانسية أنتجت إحدى أهم الثورات الأدبية في تاريخ الانسانية. ثورة فردانية حقاً، قاصرة عن ادراك إواليات العالم المعاصر، غير أنها في آن أقوى مدمر لسلطة الاقطاع العاتية. هذا ما ننساه ونتجاهله.

ليست الكتابة عودة متخفية لآهات الرومانسية. فلا حاجة لتعداد مناحي تخلف الوعي الرومانسي، ومع ذلك لا قطيعة نهائية مع الرومانسية التي احتفلت بالذات.

إن الكتابة، وهي تستعيد الاحتفال الرومانسي بالذات، تعلن عن فرقها. الذات، في الكتابة، تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها الواقع والرمز والتخييل لا الاشراق والالهام والارتجال. تاريخية بمعنى أنها نسبية لا مطلقة.

لا نستطيع بعد الآن أن ندعي العمل من أجل التحرر الانساني فيما نترك الذات ملغاة، سجينة المتعاليات، من هوية وأصل. جروحها اللانهائية مستعصية المحو بمجرد أمر. إنها الدواخل التي تحترق دوماً بخور، نقيض الذات الخارجية السطحية المتماسكة التي لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل لها، لا حياة ولا موت، تَكَلُّسٌ يهتدي بالقرار، وفي انتقاله من حال إلى حال يغادر جنونه وفورانه اللانهائيين. هذه الذات الملغاة المشلولة هي التي تحتاج للنقد، نحو استسلامها وبرودتها تتوجه الكتابة، تكشف عن سقمها وهشاشتها. فالذات المقيدة بجمل الأمر وقوالب الكلام الجاهز وصيغ الردع هي التي تريد أن تفككها الكتابة وتسائلها، تعرضها للشمس وقد استطال قبوها.

ذات الكتابة تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة، وهي بذلك ذات مادية، غير محايدة، فاعلة في تحديد جهة التاريخ. ولأنها أرضية لا عُلْوية فهي اجتماعية، تحترف الانشقاق والنقصان.

لا يمكن أن نحرر الفعل والتخييل في ظل قمع الذات، لا يمكن أن نفتتح حواراً مع المستقبل ونحن رهائن للماضي والحاضر، لا يمكن لفاعلية الابداع أن تتفجر ونحن مطمئنون لحيادية الذات. وها هي الكتابة تهيء للجسد حضرته. لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع، بل لحضارة الجسد، مندفعة في حالها وتجلياتها تختار النَّفَسَ وخُشياً، موحَّداً ومتصارعاً في آن مع لحظات الغناء الشاردة، كلٌ يأخذ الآخر نحو تحرره، نشوته، والكل للكل يصوغ حضور الذات العلني، إنَّها المُبْعَدُ الذي يسترد خصيصته، ويتوه بعيداً بعيداً عن الطارىء والعابر.

ذات لا نهاية ولا بداية لها، خط حياتها متعرج متقطع، لا مستقيم ولا معلوم له، تتكوَّن بالكتابة وفي الكتابة فيما تُكَوِّنُ الكتابةَ نَفَساً يولد في لحظة بياض. إيقاع حضارة التحرر.

المجتمــع .

تهدف الكتابة إلى بلورة رؤية مغايرة للعالم، تستمد من التأسيس والمواجهة بنيتها الرئيسة. والمجتمع فاعل في وجود العالم وسيرورته، على أن المجتمع العربي، ومنه المغربي، لَمْ ولَا يختار حياته بمحض ارادته، بعكس ما تحاول أن توهمنا بذلك ايديولوجية الهيمنة والاستبداد، من خلل مقيداتها ومروياتها. إن المجتمع العربي مغلول في ماضيه وحاضره بالأمر والردع والاستعباد، مُبعَدٌ عن الابتكار والتحرر، وبرغم تحكم الصوت والسيف في مسافة خطواته واتجاهها، فقد استيقظ على تدمير الاخضاع هنا وهناك، بصيغ وأنماط متعددة.

ليس هذا تلخيصاً لتاريخ عالم ما يزال ينطق من بين أدلّتنا، ولكنه استخلاص يموضعنا داخل العلقة بين الكتابة والمجتمع.

كان الشعر العربي الحديث، وفيه المغربي، أكثر تقدماً حين رسَّخَ مبدأ الشهادة، ونقلها من الخارج إلى الداخل، من الماضي إلى الحاضر، من المركز الاحتكاري إلى الهيمنة الوطنية. كل هذا ليس كافياً.

إن الأدب، في تاريخه، وأشكاله، ورُؤاه، ليس متجانساً، فهو متعارض ومتناقض، يعكس من خلل بنيته الخاصة، وفعله غير المباشر تعدد الاختيارات والمواقع والوظائف داخل المجتمع. إن الأدب طبقي، نسبي، تاريخي، وكل اختيار هو جواب لموقع فئة من الفئات الاجتماعية من الصراع الاجتماعي، وهو، في الوقت نفسه، حزام يحكم الصلة بين أفراد فئة من الفئات، ويوحدُهُم تجاه الاختيارات المتعارضة.

لا يطمح هذا البيان إلى تصنيف الأشكال والرؤى، والبحث في أصولها وأهدافها الاجتماعية، عبر التاريخ العربي، بقدر ما يريد التوكيد على العلقة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي من ناحية، وعلى نسبية النتاج ضمن نسبية المجتمع والقيم، هذه بديهيات، نعم، ولكن ما أكثر الذين أصبحوا ينكرونها، وينصرفون لوهم الشكلانية.

إن الكتابة فعل تحرري، وهي أبعد ما ترى إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن أدلة لم ينحتها تاريخ اللغة والذات والمجتمع. ومن ثم فإن الكتابة نزوع لعالم مغاير في النص وبالنص. هذا ليس كافياً أيضاً.

ما يزال الشعر المعاصر يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشر، الأعلى والأسفل، القوي والضعيف، تحكمه رؤية مطلقية متعالية، باعد بينهما في تصوراته وممارسته، مما حصر وعيه في الجزئي والهامشي، وأرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها.

ليس القريب منفصلا عن البعيد، والليل عن النهار، والكائن عن الممكن. إن المجتمع موجود في وحدة تناقضاته وتصارعها، إقْدَامٌ يلازمُ التراجع، والمجتمع هو هذه الفئات الموحدة المتعارضة التي لا يستسلم أحدها لغيرها دونما تدخل العنف.

يظل الشعر المغربي المعاصر إدانة غير مهادنة لسلطة الارهاب والحِجْر والإرغام، تمارسها الأقلية ضد الأغلبية، على أنه خجول في تشبثه بالحياة، حين سقط في شراك المتعالي والمطلق وهو يقرأ المجتمع في جموده لا في سيرورته، من خلل رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية. غالبٌ دوماً مغلوبٌ دوماً، الأول في الأعلى والآخر في الأسفل، يمارس الغالب قهر المغلوب، هذا هو قانون

الآني والتاريخي لدى هذا الشعر. الأول يختار للناس حجمهم، وغناءهم، وحلمهم، والثاني يتقبل بذل ومسكنة هذا الاختيار، يتقبل العسف الذي يقوده إلى الصمت والقبول الدائمين، راضياً بما قُدِّرَ له، وحين يحن إلى شيء من انسانيته يستصرخ كلاماً، يصعد في سُلّمٍ خفي الى الأعلى، وينتظر الجواب حتى ينزل في الميقات الذي لا علم لأحد به، أو يستسلم لانصاف ما يجيء بعد الموت.

هذه الرؤية هي أول ما يجب تدميره بالنص وفي النص، لأن الكتابة **عشق شهواني مفتوح للحياة**، تمنح للغة امكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمه التحررية.

هذه الرؤية الوثنية المانوية الغنوصية تَعْدِلُ بين الثنائيات الميتافيزيقية، وليس غريباً أن يتبناها كل من العاجز والمستبد، فهما معاً يدوران في مجال معرفي واحد موحد، ولا يتم التمايز وتنكشف المفارقة إلا بالخروج على دائرة الانغلاق المتعالي. يعوض العاجزُ عن الفعل الخلاق، عشق الحياة، بطَلَبِ الشفقة، ويتمادى المستبد في طاغوته بترديد جملة من الأقاويل الرادعة، لا مطلق ولا متعالي ولا شفقة ولا ردع في الكتابة.

هذه الرؤية تعلم القناعة والرضى والقبول، وهي قيم الاستسلام والمذلة. نقدها متصل بمساءلة المجتمع ونقد قيم توابثه الأخلاقية والسياسية والفكرية. مجتمعنا العربي، ومنه المغربي، طبقات متكلسة من القيم المتعالية، تنفي الفعل والمبادرة والخروج والتحرر. فمطلقية الوحدة القديمة غير منفصلة عن مطلقيتها الحديثة. وأجلى مظاهر الوحدة في المجتمع العربي هي الارهاب والقمع، هذه هي الوحدة السائدة التي يرفعون لها اليافطات، ويلغّمون بها الثقافة. وحدة مضادة لما يحسه الشعب العربي وهو ينصت لموّال ينبعث من بعيد.

إن المجتمع العربي، كتراتب مبرر بأصولية الثبات، وكوحدة مطوقة بمطلقية القيم المتعالية، نقيض المجتمع الممكن والمحتمل. ليس التراتب إلا عنف أقلية مستبدة، وليست القيم الا نسبية تاريخية. بهذا الوعي النقيض، الوعي النقدي تتقدم الكتابة، لاثبات ولا استسلام، وإنما حركة مسترسلة قد تخف وقد تتوتر، وتقعيد القيم من اختلاق الانسان. كلٌ خاضع للتحول. لا تعمى الكتابة عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية، ولا تكف عن ملاحقة إنسانية الانسان، فهي سارقة النار، تدمر استبداد الحاضر، تؤسس تحرر المستقبل، فكيف لا تلتحم بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير ؟

هذا الوعي النقدي لا يمكن أن يكون شاملا إلا إذا اخترقت به الكتابة متعاليات الغرب أيضاً،وقد تسربتإلىرؤيتنا وممارستنا، باسمالتفوق الغربي، وتخلف الشعوب غيرالغربية. باسمهما حلت بيننا متعاليات الغرب، وفي مقدمتها تأليه التقنية الغربية من ناحية، ومحو آثار جسدنا من ناحية ثانية. نقدنا لمتعاليات الشرق يتساوق مع نقدنا لمتعاليات الغرب. بهذا المفهوم تكون الكتابة بمعزل عن التقسيم الأخلاقي ـــ الحضاري للشرق والغرب. آثار جسدنا الفردي

والجماعي يجب أن تسترد أحقيتها في اللغة، الذات، المجتمع، وليست استفادتنا من المعرفة الغربية النقدية بدعة.

من هنا نتبين أن الانصات لصوت الشعب وتفسيره لا يعنيان سرقة الكلمة من فم الشعب. لا تنوب الكتابة عن الشعب في التحرير، ولكنها معه في استقدام حياة مغايرة، يختارها بإرادته، يعطي لعشقه فيها شرعية التحقق. لم يصبح الشعب العربي أحادي البعد، ولا اختزلت أغانيه وأحلامه في خطاطات الإعلام. تدمير الكتابة لاستبدادية الانغلاق وأصولية التراتب والثبات المتعاليتين مندمج في تفسير دواخل هذا الصوت المبعد المنسي. فعْلٌ غير بريء، تتأصل الشهادة في لحظة لها انخطاف الحال، تألق الحضرة. ينشبك تجدد اللغة بمتعة الذات بتحرر المجتمع. أفقٌ أزرق ينتشي بالنشيد والاحتفال.

الحد الثالث

1) تؤسس الكتابة وتواجه، داخل النص وخارجه، في هذه اللحظة الشعرية التي تتميز بعودة السلفية الشعرية، متلبسة بشعارات اليسار فضلًا عن اليمين. ان الكتابة نقيض الوعي الشعري السائد، زمن يفكك الأزمنة الموروثة، لا من خلل خطية النص، كما يتخيلون ويخالون، ولكن باعتبار الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين، لها الوعي النقدي كأساس لاعادة بنية اللغة والذات والمجتمع. لا تأسيس بدون مواجهة، ولا مواجهة في بعد عن التأسيس، وجهان للفعل المبدع، متناميان متلاحمان، كل منهما يفتتح للآخر مقدمته.

قوانين وحدود عامة حاول هذا البيان تلخيصها بالقدر الذي يسمح بتعميق تأملنا الراهن في إمكانات الكتابة والعلائق المحتملة بينها وبين الفرد والمجموع، بينها وبين القيم والأصول، بينها وبين الماضي والحاضر والمستقبل، بينها وبين السائد كوعي شعري. وفي الوقت نفسه، يسعى هذا البيان لمنح القارىء بعض شرائط الدخول في لعبة قراءة ـــ اعادة كتابة النص، حتى يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك ـــ التركيب، يسافر، ويأخذ دوره في التحرر الجماعي.

2) هذا البيان مُرَكَّز، وهو، دونماشك، في حاجة إلى المزيد من الشرح والتحليل، على أنه يتضمن وضوحه وتكامله. والأساس في هذا البيان **هو عدم استهدافه فرض منظور الكتابة على أحد**، فالشعر أوسع من حجاج بيان، ولذا فإن هذه الرؤية للكتابة ليست دعوة قمعية لغيرها من التصورات المُحوِّلة والمغيرة لمنظومة السقوط والانتظار، بل هي، على العكس من ذلك، **إلحاحٌ على تعدُّد أنماط الخروج، إلحاحٌ على أن يسلك الشعراء الشباب مسالك الجرأة في طرح ما يرونه أكثر وعياً باللغة والذات والمجتمع.**

إذن، نحو الحوار يسير هذا البيان، بعد أن فرض علينا الارث التاريخي مواضعات الصمت والارتواء، وما تحقق حلمنا بالتحرر الانساني ممكناً بالرأي المفرد الأوحد.

3) أخيرا، لابد من الاشارة إلى أن هذا البيان لا يُسَلِّمُ تعاليم تُمَكِّنُ من ممارسة الكتابة. قوانين وحدود عامة تظل، مهما فُصِّلَ فيها الحديث، عاجزة عن أن تتحول إلى أبجدية.

لا يستهدف هذا البيان استنطاق سؤال فردي، ولا يسقط على الآخرين رؤيته. كل واحد له الحق في اعتباره منطلقاً وصياغته لا ترفض أي مراجعة واعية.

مـــاي 1980



عبد الله راجع

الجنون المعقلن

— 1 —

احتفال الآخر بقدرة الذات والنص على التحرك خارج مدار المتعاليات، هل يكون الرحيل الى الحضرة بغير اكتشاف لألق الأصابع ؟ ليكن هذا الجنون معقلنا، ولنضف حاسة الجنون إلى قائمة الحواس! كل الحواس مدجنة، ربيت على المألوف القمعي فصار المألوف قاعدة، وكل مشية للحواس خارج مدار القاعدة شذوذا. كل الحواس مدجنة، وحاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النسف. هل نشن الآن حربا على المتوازي والمترادف ؟ فلتكن الجبهة أوسع حتى تسعى الذات إلى نفسها والى الآخر خارج كل الاقنعة، رافعة خصوبة الباطن على شكل قبضة مهزوزة، فالوقت الذي يمكن أن نقطعه لنهيء أنفسنا على شكل نسخ مصادق عليها، يمكن أن نقطعه من أجل ان نكون نحن، لا كما يراد لنا أن نكون هذه واجهة سيكون الاحتراق فيها شهادة واستشهاداً، وسيحمل النص نبوّته الممتحنة، يصدم العين والأذن والحساسية، من اجل أن تحترف الحواس وظائفها الحقيقية وتدخل عالم الحضور المكثف، مفجرة بقلق الاكتشاف. سيدة الحواس، هذه المسكونة باحتمالات الولادة، المفتوحة على الجهات الخمس، تعلن الآن عن حضرتها، تترجل، عارية إلا من الرغبة في وضع هندسة جديدة للكلام.. هل نشن الان حربا على المتوازي والمترادف؟ كل كتابة هي زواج فعلي بالزمان، بالمكان، بالكائنات، وكل زواج إنما يتضمن معنى من معاني الامتلاك، وليس الكلام سوى مولود يبحث منذ ولادته عن أنثاه. هل هناك امتلاك فعلي إلا خارج قدسية المواضعات؟ حين يسعى كل قطب نحو الآخر راسما على ملامحه تشكلاته الداخلية، وحرارة أحشائه؟ هذه بداية الطريق إلى الآخر، خارج السائد عند الآخر،خطوة على ايقاع الجنون الخلاق الكامن في كل ذات، والممتحن في ذكورته تحت المألوف القمعي، لا مجال للتردد، كل كتابة صدمة، توقف الوجدان على أسرار نقائه، وتؤهله لاختيار النقاء، كل كتابة عرس، عرس للعين والاذن والباطن، القاتلون وحدهم يكتشفون الرعب في الاعراس، يكتشفون ملامحهم الهجينة. كل الحواس مدجنة، وحاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النسف.

— 2 —

السمة الطاغية على الشعر هي قيامه على التضاد والتنافر الدلاليين، بدءاً بتنافر فاعلية الكلام مع اللغة، وانتهاء بتحقق هذه الفعالية على شكل أخطاء مقصودة — تودوروف. لا

مجال لنشوء التضاد إلا حين تجعل المفردة من المفردة القاعدة التي تخترقها، ويتحول السياق الشعري باخفائه لبعض العناصر وابرازه لاخرى، مولداً للشعر وخالقا لهندسته. اللفظة المضادة لفظة مجنونة ، تحملت أكثر مما تطيق، لذلك تدخل السياق معلنة زمن الجنون مغتصبة دلالات السياق، رافضة أن تُفهم انطلاقا من القاموس، ويوفر السياق لها ما توفره الأرضية للشكل في نظرية الجشطالت، لذلك لا قيام لأحدهما بدون الآخر. ولعل حيز الصنعة باعتباره مكانا مهملا أقرب ما يكون إلى ما يفهم عادة من كلمة سياق «أو أرضية» حين ننظر الى السطور السوداء في علاقتها بالبياض. وسيصبح ممكنا بعدها أن نتحدث عن بلاغة «الفراغ».

تتحقق سمة التضاد في أوضاع تقوم على تنافر الفاعلية الشعرية مع السائد في كل الميادين، فليس التنافر داخل السياق سوى صورة مصغرة لتنافر آخر على مستوى علاقة المبدع بالمجال. فاذا كانت لغة النص الشعري تقوم على انزياح دلالي يستند أساسا على التنافر وانعدام التراتب والانسجام، وكان لهذا الانزياح منطقه الخاص وهندسته المتميزة، فليس من الغريب ان يكون لدخول التشكيل الخطي إلى جانب الخط العادي في نص شعري ما، ما يبرره على مستوى الواقع أولا، وعلى المستوى الفني ثانيا، باعتبار أن التشكيل هنا انما ينظر اليه على أنه أحد قطبي هذا التضاد. وليس المقطع الخاضع للتشكيل هو المقطع الايجابي في النص الشعري، فالقطبان يتبادلان معا سمة الايجابية والسلبية؛ وسياق التنافر انما ينظر اليه على انه متكامل، أي في تعارض قطبية دلاليا وايقاعيا وتشكيليا أيضا مما يشكل سمة التناقض في إطار الوحدة ـــ ريفاتا.

إن دخول التشكيل الى جانب الخط العادي ليس سوى منبه أسلوبي، كل منبه اسلوبي ينير مسألة إعادة لقراءة لاكتشاف التضاد. هذا يعني أن كلا القطبين يجعل من الآخر القاعدة التي يغتصبها فيما هو يحتويها، وعلينا أن نجعل من عملية الاغتصاب هذه عملا مشروعا : إن القطب الغير الموسوم بالتشكيل الخطي يشكل سياقا أصغر داخل سياق أكبر هو الواقع بكل أبعاده ومعطياته، وقد يتحول القطب الغير الموسوم بالتشكيل في نص مشبع بهذا التشكيل الخطي الى سمة أسلوبية تحول المقطع المشكل إلى مجرد سياق أصغر يمهد للتضاد... تأتي مشروعية الاغتصاب من أن القطبين معا قابلان للاختراق شريطة أن يتموضع المُختَرقُ في المجال المحدد له. داخل الصفحة اذن يتم عرس العين والأذن والحساسية، ويصبح النص شهادة واستشهادا، داخل الصفحة تعلن عن افلاسها الحواس المدجنة، وحدها حاسة الجنون المعقلن تملك القدرة على النسف.

— 3 —

هل يمكن ان نضع تصورا يأخذ بعين الاعتبار كون النص الشعري العربي القديم، والموسوم كتابة بتوازي الشطرين مع سموق خط أبيض في الوسط، كان تحققا لحياة الجاهلي القائمة على الترحال والسفر؟ وأن البياض الذي يفصل بين شطري البيت والممتد من أعلى الصفحة إلى أسفلها لم يكن إلا فراغا يتكلم ؟ لقد كان وقوف الشاعر على الأطلال عودة الى ديار الأحبة بعد ترحال طويل، كان الانتقال من الوقوف على الأطلال الى كشف المعاناة

الحالية انتقالا من الماضي الى الحاضر؛ من الزمن الموغل في الصبا إلى زمن مشاكس، من مكان عامر بأهله إلى مجرد رسوم دارسة.. وكان الوصول الى الممدوح يعني قطع المفاوز والمتاهات، وكان النص الشعري طريقا من الطفولة إلى لحظة ولادة القصيدة، حتى أبيات الحكمة التي غالبا ما كانت ترد في نهايات القصائد كانت تعني أن آخر الطريق حكمة ووقارا

تشكيل الموشحة الأندلسية قد يخضع لتصور من هذا النوع، بنى المبدع الأندلسي موشحته على شكل شجرة أو وردة، وكانت الموشحة، عالما يعج بحضور الطبيعة، بالكائن الانساني وهو يتحول نغمة أساسية لاكتمال سمفونية اللون، هل لنا أن نجد علاقة بين ارتماء المبدع الأندلسي في أحضان الطبيعة، ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة ؟ قد يكون من العبث طرح تصورات لا تستند على أي أساس علمي إلا أنها تصورات ناجمة عن الاحساس بأننا أمام عالم شبه مغلق قد يضم من الكنوز ما لانستطيع الان الوصول اليه. إن هناك احساسا بان الشاعر العربي القديم لم يكن يراعي حدود المكان وهو يسجل على الصفحة نص قصيدته، بيد أن النص باعتباره تشكيلا بصريا على الأقل، يفضح الكثير مما لم يتبين كنهه للمبدع القديم نفسه، أو ما حاول اخفاءه عن القاريء..

نريد هنا أن نمتلك هذا الكائن الصامت ــ الناطق الذي يدعى المكان. نريد أن نسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة وليصبح من ثمة بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي ليس الأمر صعبا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر.. ولكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلًا قابلا للتوزيع والتشكيل بحيث يمكن للأرضية ــ البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلا عن الشكل ــ الحبر، بل وقد تمتد دلالاتها لتتحول نطقا، في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعا إلى الصمت. إن في الأمر محاولة لعقد زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها ان تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده، ويحول القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زمنا ومكانا في الوقت نفسه، سواء اعتبرنا المكان بياضا صامتا يتحدد بما بتخامه من سواد متكلم، أو اعتبرناه فراغا له هندسته المميزة وجغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلا عن السواد أو امتدادا له، أو سوادا يبتلع الصفحة بأكملها ناقلا البياض الى غياهب الذات القارئة والمدركة.

— 4 —

لامجال هنا لعقد مقارنة بين هذا المشروع، والاتجاه السريالي في الشعر فالمشروع المقترح هنا لا يهدف الى استكناه مسافات اللاوعي المغناطيسية، ولا يتوسل إلى هدفه بالهلوسات الارادية، وانفلات الحواس، وتمزيق الصورة، واستخدام الكتابة الآلية، إن السريالية ليست سوى ابتداع عرافي لصيغ جديدة في السحر والسيمياء، أعدت للتعبير عن تبدل في الانسان، ذهني على الأقل، إنها محاولة موفقة في الكشف عن ازدواجية الرؤية ولكنها بالمقابل اختباء في جبة اللاوعي،، وتعبير عن غياب القدرة على الاحتراف في العالم.. لقد حاول بروتون ان يربط بين الشعر والرسم حين اعتبر أن لا فارق في أساس الطموح بين قصدة لايلوار أو

بنيامين بيريه، ولوحة لماكس ارنست أو ميرو أو تانغي، لكن السريالية حين حاولت عقد هذا الزواج سقطت في الهلوسات بتغليبها جانب التصورات الذاتية على حساب الاخر، وكانت بذلك مخلصة لفكرة بروتون عن ضرورة أن يكون الانسان متأملا وأن يجعل من نفسه متأملا.
إن المشروع اذن بعيد عن ان يكون محاولة لامتشاق أدوات السريالية، فالأحرى ان يكون احياء لها،ولا هو يسعى الى التركيز على مايمكن أنتتضمنه السريالية شكليا من ايجابيات، وانما هو أشد ارتباطا بمفهوم الدلالة بحيث يتطلب مقدرة على خلق هندسة للبياض والسواد، لاغناء دلالات النص الشعري المقروء. وتربط اللامرئي بالمساحات المرئية. شكليا، تبدو العلاقة أشد بين هذا المشروع ومفهوم التجريد كما كان يطرحه نوفاليس، أو مفهوم الأرابيسك لدى بودلير، فاذا كان الخيال المطلق عند بودلير يجد وجهه الحقيقي في الخطوط والحركات (التي لا تدل على شيء)، وكان هذا الأرابيسك أكثر الرسوم نصيبا من العقل، فان مجرد التفكير في نقل هذا المفهوم الى مجال اللغة كاف لتحويل الكتابة الشعرية إلى تشكيل بصري (وهو أمر سوف يستغله ابو لليني بشكل فظيع). إن العبارة الشعرية كما يقول بودلير ليست سوى مجموعة من الأصوات والحركات، يمكن أن تكون خطا أفقيا أو خطا صاعدا أو هابطا كما يمكن ان تكون خطا حلزونيا أو متعرجا تتلامس حوافه — إلا ان هذه الخطوط والدوائر والمنحنيات، لن تكون داخل هذا المشروع أشكالا آبقة، وانما ستوظف لتركيز دلالة النص بل وربما سعت إلى تبسيطها. إن للمساحة البصرية لغة خاما قابلة لتدجين من نوع آخر، وهي لن تتحول كلاما إلا حين تفرض نبوءتها. النص هنا جغرافية ، نتوءات وتضاريس ومناطق خصب ، النص هنا محاولة لربط الدلالة بالعين الجديدة.. كل كتابة عرس، عرس للعين والأذن والباطن، القاتلون وحدهم يكتشفون الرعب في الأعراس، يكتشفون ملامحهم الهجينة. كل الحواس مدجنة وحاسة الجنون المعقلن وحدها تملك القدرة على النسف.

البيضاء — نوفمبر 1980

نجيب العوفي

إثبات الكتابة ونفي التاريخ

إن آكلة الحشرات القديمة، الثورة قد اتخذت لها جناحين وشطت في البعد. لتعدها إلى جوف الأرض. إلى جوف الأرض.

هنري لوفيفر

— 1 —

هذا بيان نسج لحمته وسداه، واستثار أوتاره الفكرية والصوتية، الى حد التوهج والتوتر، هاجس ثقافي أصيل. سيدرك القارىء هذا، وهو يتسقط أولى تمتمات البيان، وسيزداد هذا الانطباع قوة، كلما أوغل في سطوره وواصل الانصات لايقاع أسئلته وأجوبته. يسرق الفكر هنا نار اللغة وتسرق اللغة نار الفكر، على نحو ملحوظ، وعبر النار المتناسلة المتفاعلة، يلتهب ذلك الهاجس الثقافي ويلتمع. وينقدح البيان أمام عين القارىء فيما يشبه الشواظ والشرر.

إنه بيان يروم اشتراع أفق جديد للكتابة وإحداث قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة. يدق الإسفين، وبقوة، في عناصر هذا الأفق المستهلك السائد، ويشرع الباب، وبقوة أيضاً، على عناصر الأفق الجديد المقترح، هاتفا من خلال كل سطر فيه، أن وَدِّعُوا أطلال ذاك الأفق المغلق، وتعالوا للدخول في أمجاد هذا الأفق المفتوح. استيقظوا من سبات اللا كتابة ومارسوا صحو الكتابة. فهو بيان، إذن، يقوم بعملية تنظير للكتابة، ويشخص بطاقة دعوة كما يشخص صك إدانة.

وهو إذ يمارس عملية التنظير للكتابة، يمارس في اللحظة ذاتها لعبة الكتابة ويدخل في صميمها، مأخوذاً بجذبتها وسحرها، فيلغي المسافة بين لغة التنظير ولغة الكتابة، بين مصطلح الفكر ومصطلح الشعر، ويوقع على الوترين لحناً واحداً متسقاً، سنسميه لحن الكتابة وهي (تُنَظِّرُ) نفسها، أو لحن التنظير وهو (يكتب) نفسه. هذه ملاحظة شكلية لكنها لا تخلو من مغزى.

إن التنظير هنا وهو يتخذ الكتابة موضوعاً له، يصبح هو نفسه موضوعاً للكتابة. وعبر هذا الانسجام أو الاندغام بين الطرفين، تتعزز سلطة اللغة ــ الكتابة، وتمحي الحدود بين التعقل والتخيل، بين الفكري والفني، فيغدو كل من التنظير والكتابة، ذاتاً وموضوعاً في آن واحد.

هذه الاريحية الفنية التي تتصف بها لغة البيان وتطرز ديباجته، تجعل منه نصاً أدبياً وكتابة إبداعية، وليس مجرد نص نظري وكتابة مفهومية. وهذا يطرح ملحوظتين :

الأولى، أن أدبية البيان تطغى أحياناً على علميته، فتنتفي الدقة ويتقمط المعنى ويخضع المنطقي للشعري، فيغدو الحديث زلقاً واحتمالياً يُشَم ولا يفرك، ويترك المداليل عائمة في عراء اللغة. هذه الأدبية قد تفسر، ولا جُناح، على أنها طوق تستنجد به الفكرة حيث لا يسعفها الفكر، واحتيال فني على المعنى القلق، المراوغ، والغامض.

والملحوظة الثانية، أن مستوى الكتابة في البيان، يبدو متفوقا على مستوى الكتابة في كثير من النصوص الابداعية التي ينظر لها ويراهن عليها. فكأن البيان يشكل نموذجا لذاته ومصداقًا لنظريته، وكأن الابداع، وهذه هي المفارقة، يصاب بضيق التنفس داخل مجاله الحيوي الطبيعي، من حيث يسترد حيويته وانتعاشه خارج هذا المجال. فهو غريب في موطنه، مستأنس في منفاه. وتبدو هذه المفارقة واضحة حين نقارن، من نحو عام، بين النصوص النظرية للحداثة والنصوص التطبيقية ـــ الابداعية لها. حيث تسرق الأولى سر الثانية وتفلح في استخدام السر. بناء على هذا، أعتبر (بيان الحداثة) لأدونيس مثلا، أرقى كتابة من كثير من نصوصه الشعرية. وعلى نفس الشاكلة، أعتبر (بيان الكتابة) لمحمد بنيس، أرقى كتابة من كثير من نصوصه الشعرية، تلك النصوص التي خانه الشعر وهو يمارسها وحالفه وهو ينظر لها. هل هو نزق الابداع هذا الذي ينسف جغرافية الكتابة ويخرق دستور النوايا ؟! أم هي إشكالية النظرية والممارسة وقلق العلاقة بينهما ؟!

— 2 —

سندع هذا السؤال ومعه أدبية البيان جانبا. وسنحاول، من خلال مقاربة أولية ومقتضبة، أن نستشف ما تقوله هذه اللغة. ما تعلنه وما تضمره.

إن المهمة التي يصدع بها البيان ويتحمل شرف مسؤوليتها، هي التنظير للكتابة. الكتابة الشعرية، حصراً وتحديداً.

وفي سياق هذه المهمة يقوم البيان بتشريح جسد الكتابة وتفكيك أوصالها، دافعاً بالمبضع عميقا، وإلى حد الايلام، في خلايا هذا الجسد وطارحا جملة مكثفة من الأسئلة والأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة وتطال أهم مجالاتها، من لغة وذات ومجتمع. فهو تنطس للداء واقتراح للدواء. نفي للسالب وإثبات للموجب.

دعامتان، عليهما يتأسس المشروع التنظيري للبيان.

ومع إقرارنا بأن الممارسة / البراكسيس تبقى، تاريخياً، هي الحلقة الحساسة ومركز الثقل، سواء في مشروعنا السياسي أو في مشروعنا الثقافي، طالما أنها تتضمن نواتها النظرية وتتحرك وفق قوانينَ هي جزء من قوانين التاريخ، وتشخص قبل ذلك، النمو الدياليكتيكي لكل مشروع.

ومع إقرارنا بان التنظير لا يصحح في حد ذاته إبداعاً، بل ولا يستطيع في حد ذاته أن يقيل عثرة الابداع إن كبا، ولا أن يصنع في مساره إن شرد، لا يرفع من درجة حرارته ولا يخفض منها نظرا لخصوصية وحران الابداع، ونظرا لأن الشعر يسخر من علم الشعر، كما قال باسكال.

مع إقرارنا بذلك، لا نمنع أنفسنا من الاقرار بأهمية وجدوى التنظير، خصوصا حين يطال جنسا أدبيا كالشعر، أصبح أكثر من أي وقت مضى، مطوقا بالأسئلة ومسكونا بالقلق والحيرة، ومدعواً بسبب ذلك، إلى التأمل والمراجعة وكشف الحساب. منذ أواخر الستينيات الى الآن، شهد الشعر المغربي، كما هو ملحوظ، ازدهارا كميا هاما تجلى عبر الدواوين المطبوعة ومنابر الصحف والمجلات ومنابر الأماسي والندوات واتساع قائمة الشعراء. ومنذ أواسط السبعينيات بدأ هذا الازدهار الكمي، كما هو ملحوظ أيضا، يتعرض للصعوبات والامتحانات، وينوء تحت وطأة السؤال الشعري ـــ التاريخي. وأصبح الشعر وكأنه يراوح في المكان أو يطفو فوق ماء راكد. من هنا تبدو مساءلة الوضع الشعري الراهن في المغرب ضرورة ملحة ولا معدى عنها. ومن هنا يكتسب التنظير الذي ماطل أسئلة الشعر وتركها تتناسل على السجية نقر مبدئيا، إذن، بأهمية وجدوى التنظير للشعر، متى تجرد من النزعة البابوية والتنظيروية، واستطاع أن يشخص، بموضوعية وعمق، مكامن الخلل والقصور في التجربة الشعرية، وأن يساهم، بنفس الموضوعية والعمق في ترشيد التجربة وتقويم أودها وتبديد الالتباس الرائن على أفقها. وهو ما زاغ عنه الاجتهاد النظري في البيان، وجاءت نتائجه ومحصلاته مخالفة له كما سنرى.

— 3 —

من بنية السقوط والانتظار، الى بنية المواجهة والتأسيس. محوران، عليهما يتحرك البيان ونولان، حولهما تلتف شبكة أسئلته وأجوبته :

ـــ (أن نغير مسار الشعر معناه أن نُبَنْيِنَ النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة).

ـــ (إن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار.. رؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها).

إن بنية السقوط والانتظار هو المصطلح الذي يستخدمه محمد بنيس، للدلالة على عجز النص الشعري المعاصر في المغرب عن عقد جدل عميق وإيجابي مع ذاته ومع تاريخه، تتحقق فيه المجابهة فالسيطرة فالتجاوز. وهو المصطلح الأم الذي كان مدار كتابة (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وهو يدرس المتن الشعري في الستينيات. والبيان، وهو يشخص تكثيفا وتتويجا للكتاب، يكرس نفس المصطلح وهو يرتكز على النص الشعري في السبعينيات. إن بنية السقوط والانتظار، إذن، لعنة تطارد الشعر المعاصر في المغرب منذ بداية الستينيات إلى الآن. رحلة روتينية يقطعها هذا النص بين جوارين.

ولا يملك المتأمل في الواقع الشعري المعاصر في المغرب، إلا أن يوافق محمد بنيس على المصطلح ـــ اليافطة الذي بَلْورَ من خلاله أشكالية هذا الواقع الشعري، وعلى الاستنتاج العام

الذي رتبه عليه. وتبدو بنية السقوط والانتظار أكثر انطباقا ودلالة على النص الشعري في السبعينيات، الذي كان نسخة مزيدة ومنقحة من النص الشعري في الستنيات، وليست هذه البنية، في نهاية الامر سوى صورة مركزة وأمينة لبنية تاريخية أشمل، تعاني من ذات السقوط وذات الانتظار. فالنص هنا شخص انفعالا بالتاريخ وإعادة انتاج له، ولم يشخص تفاعلا مع التاريخ واستغواراً له. تلك نقطة ضعف أو انكسار، لاشك، في القانون الفكري لهذا النص. لكن ليس حتما أن تطال نقطة الضعف والانكسار هذه حتى القانون الفني للنص، رغم الوشيجة الموجودة بين القانونين. إن نقطة الضعف في القانون الأول، قد تقابلها نقطة قوة في القانون الثاني. مفارقة من مفارقات الابداع وفلتة من فلتاته. (أحمد المجاطي، عبد الله راجع، مثلا)

ولنر الى بعض أعراض وخصائص السقوط والانتظار، كما يطرحها البيان :

ـــ (عادة ما يتميز النص الشعري المعاصر في المغرب، بتراتب مانوي من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات، غالبا ما يصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص.)

ـــ (ما يزال الشعر المعاصر يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشر، الأعلى والأسفل، القوي والضعيف،... مما حصر وعيه في الجزئي والهامشي، وأرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها.)

ـــ (يقرأ المجتمع في جموده وصيرورته من خلل رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية..)

ـــ (فالشعراء يتوقفون قبل البدء في كشفهم عن سر اللغة الشعرية، وعن طبيعة العلائق المنشبكة بين الجسد والعالم في مرحلة تاريخية دون غيرها، وعن ماهية الشعر بكل اختصار.)

أجل، إلى حد هنا يكون البيان قد وضع اصبعنا، بالفعل على بعض سلبيات ومعايب النص الشعري المعاصر، وكشف لنا بعض أعراض التوعك الذي يخلخل جسد هذا النص ويلجم حيويته وفعاليته. لكن البيان يذهب بعيدا في الكشف والتنطس، فيعزو هذه المعايب والأعراض، ماذكر منها وما لم يذكر، إلى آفة أساسية ومزمنة، هي آفة الغنوصية السياسية أو طغيان السياسي على الشعري. لنستمع :

ـــ (ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد ومن تم ظلت الأسبقية للحديث السياسي كحقيقة مطلقة.)

ـــ (يظهر هنا أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي يتحكم في كل المبادرات، فهو يجعل من الشعر تابعا لا مبدعا، أسيرا لا متحررا.)

ـــ (فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري، معوقان لا محالة للتحولات الابداعية التي لا فائدة في خضوعها واستسلامها.)

ـــ (إن الحديث السياسي، وهو يعتقد أنه المالك وحده للحقيقة، يلغي الشعر والابداع.)

. هكذا يتفتق الوعي النقدي والتنظيري في البيان، فيحمل (الحديث السياسي) آثام النص وخطاياه، ويرى اليه وكأنه ورم خبيث يفترس جسد النص وخلاياه الابداعية، ويجب من ثم، بتره واستئصاله لتحرير جسد النص وإنعاش خلاياه. أي فصل السياسي عن الفني، وجعل الفني سيد نفسه. ذلك أن الحديث السياسي يفرض نفسه على النص كحقيقة مطلقة ويستتبع الشعر ويأسره كما يهمش السؤال الشعري ويعوق التحولات الابداعية ويلغي الشعر والابداع. ولا شك أن (الثنائية المانوية) التي شجبها وأدانها البيان أكثر من مرة، تتقمصه هنا، على حين غرة، حين يضع خطا فاصلا بين حد السياسة وحد الشعر، ويجعل الحد الأول دخيلا على الحد الثاني ومناقضا له. مثل هذا الفصل بين ماهو سياسي وما هو شعري ليس فصلا بريئا ولا حتى علميا، إذا أخذنا السياسة لا بمفهومها الديماغوجي المستهلك، ولكن بمفهومها الواسع العميق، كشاشة للتاريخ يتبنين عبرها ويتعين، أو كتاريخ يحقق وجوده في الوجود ويخرج من حيز القوة إلى حيز الفعل. فنفي السياسي عن الشعري هنا، هو نفي للتاريخ وإثبات للشعري من حيث هو شعري، أي خارج جاذبية التاريخ/ الايديولوجيا/ السياسة. وعملية النفي والاثبات هذه تبقى، في العمق، عملية وهمية ومستحيلة، إذ يبقى التاريخ متقمصا الشعر كما يبقى الشعر آخذا بعنان السياسي، رغم كل محاولات فك الارتباط بينهما. بل إن عملية النفي والاثبات هذه تتضمن، في حد ذاتها، بعدا تاريخيا وتشف عن وسواس سياسي.

صحيح ان بين (الحديث السياسي) و (الحديث الشعري)، كما هو بدهي، فروقات نوعية واضحة، بيد أن هذه الفروقات لا تمس النواة المشتركة بين الحديثين ولا تقلب علاقة التجاذب بينهما الى علاقة تنابذ، ولا يمكن للحديث السياسي أن يفرض نفسه كحقيقة مطلقة ويجعل الشعر تابعا وأسيرا ويهمش السؤال الشعري ويعوق التحول الابداعي ويلغي الشعر والابداع، وفق ما يذهب اليه البيان، إلا اذا انتفى الشعر وغاب من تلقاء نفسه، وخلا الجو للحديث السياسي.

وصحيح أيضا أن للابداع قوانينه الخاصة، لكن هذه القوانين ليست أبدا لدنية ميتافيزيقية. بل هي قوانين مشروطة تاريخيا وسياسيا واجتماعيا. أي قوانين خاصة ضمن قوانين عامة.

إن في كل ابداع هاجسا سياسيا، معلنا أو مبطنا، ليس ثمة إبداع غير سياسي أي خارج التاريخ، لا موقع له في البنية الاجتماعية التاريخية ولا موقف له منها، منذ إلياذة هوميروس إلى / مائة سنة من العزلة لماركيز، ومن معلقة امرىء القيس إلى / مفرد بصيغة الجمع لأدونيس، ومن شمقمقية ابن الونان الى / في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس.

ومن اللافت، أن البيان وهو ينحي باللائمة على السياسة ويدعو الشعر الى فك الارتباط معها، يجعل السياسة، في مدخله، مرادفة للشهادة :

ــ (الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ العشرينيات الى السبعينيات.)

ــ (كانت الشهادة انتقالا نوعيا له أهميته).

ـــ (واستمرت الشهادة كوظيفة أساس لشعر التحرر بعد 1956. لم تعد هناك إمكانية للعودة إلى الوراء).

تغيرت السياسة، على حين بغتة من مفهوم بتولي الى مفهوم قدحي، وتحولت من صليب شهادة يحمله النص الشعري الى قيد يرسف فيه هذا النص. كيف حصل ذلك ؟! هل تغير الظرف التاريخي، فأضحى يقتضي شهادة من نوع آخر، أو سياسة من طينة آخر؟!

صحيح، لم تعد هناك امكانية للعودة إلى الوراء. لكن هنالك، على ما يبدو، إمكانية للقفز بعيدا، إلى الأمام.

ـــ 4 ـــ

ينعى البيان على الشعر المغربي المعاصر سقوطه وانتظاره، فنياً، وفكرياً، بنية وموقفاً، بدءاً من انفصامه وانشطاره بين جملتي الخبر والانشاء، النفي والاثبات وتقاعسه عن البحث في ماهية الشعر والكشف عن سر اللغة الشعرية، وصولا الى جزئيته وهامشيته، وفهمه القاصر والساكن للمجتمع وقراءته له في جموده وصيرورته من خلل رؤية وثنية مانوية ميتافيزيقية... ويدعو هذا الشعر، في المقابل، الى شن انقلاب على ذاته وقطيعة مع هشاشة بنيته، والانخراط في بنية أصلب وأقوى، هي بنية المواجهة والتأسيس. وحول هذه البنية ـــ المحور، تتحرك الفعالية التنظيرية للبيان وتتجمع خيوط مشروعه أو برنامجه.

هنا تنفصل الكتابة عن اللاكتابة، وينبثق الاخضر من اليابس. هنا ينتهي مأتم النص ويبتديء قداسه.

فما هي طبيعة البنية الجديدة المقترحة. ما هي مواصفات المواجهة والتأسيس، كما يطرحها البيان ؟!

لتنخرط الكتابة في معمعة المواجهة والتأسيس، لابد من القيام أولا، بسلسلة من الأفعال التدميرية، يستعرضها علينا البيان على النحو التالي :

ـــ (آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.)
ـــ (تدمير القوانين العامة.)
ـــ (تدمير سلطة اللغة.)
ـــ (تدمير التراتب المانوي.)
ـــ (تدمير النحوية داخل النص.)
ـــ (تدمير السيادة).
ـــ (تدمير سيادة المعني وأسبقيته داخل النص).
ـــ (تدمير الكتابة لاستبدادية الانغلاق واصولية التراتب والثبات المتعاليين.)
ـــ (تدمير استبداد الحاضر).

لا مصالحة ولا مساومة. لا هوادة ولا لين، هذا ما يعلنه البيان وهو يقعد للكتابة قواعدها ويرسم لها حدود مجالاتها، ويضع ألفباء البنية الجديدة، بنية المواجهة والتأسيس.

إن هناك ديكتاتورية تمارس على الكتابة من طرف الذاكرة واللغة والنحو والمعنى ومن طرف جملة من السلط والقوانين والمتعاليات، مباشرة وغير مباشرة، ولابد من مواجهة حامية مع هذه الديكتاتورية الأخطبوطية. لابد من تدميرها وتحطيمها، للدخول في أفق متحرر وبكر للكتابة.

فهل هو انقلاب جاد هذا الذي يخطط له البيان. أم هي زوبعة في فنجان الكتابة ؟!

هل هو مشروع للمواجهة والتأسيس، أم هو مشروع للنسف والتدمير واشعال الحرائق داخل المعبد ؟!

لا نريد أن نستعجل الأحكام، ولا أن نصادر النتائج ونبترها، ونرى استيفاء لشروط المقاربة، أن نواصل الإنصات لمرافعة البيان وحجاجه، وفي ذاكرتنا سؤال ملح :

ما هي النتيجة التي يتغياها هذا التدمير ؟! ما هي خصائص وصفات النص الجديد المدعو إلى المواجهة والتأسيس ؟!

يقول البيان، وهو يرسم بالأحرف الأولى، خصائص وصفات النص الجديد المقترح :

— (توق الى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهوتها.)
— (الابداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته.)
— (نقل اللغة الى مجال الغواية والمتعة.)
— (الوصول الى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.)
— (زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل. إنه النفس.. إنه ايقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها). — (قلب المداليل والدلائل.)
— (ومن ثم فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص).

تتحدد أمامنا الآن، لاشك، الخطوطة العريضة لبنية المواجهة والتأسيس التي يقترحها ويدعو إليها البيان، حيث تغدو عشقاً للفوضى وانجذاباً لشهوتها واستهتارا بالوعي والتقعيد ودخولا في مجال الغواية والمتعة، حيث تتحقق الحضرة الشعرية بالنص وفي النص، واطلاق سراح الوعي واللاوعي عبر تجليات لا ضابط لها، وقلبا للمداليل والدلائل ونزوعاً لعالم مغاير في النص وبالنص.

إنها دعوة صريحة وعلنية الى مايشبه (البوهيميا الأدبية) على حد تعبير تروتسكي، وهو يناقش المستقبلية في عهده. دعوة الى أن يتحرر النص في الزمان والمكان والنحو والدلالة، هذا التحرر البنيوي يستتبع أو يقتضي، صراحة أو ضمناً، من حيث يعتقد أو يتوهم أنه يشتبك به ويستجيب له، وتحويله هذا الشرط الى شرط آستيتيقي ومقولة إبداعية خالصة، فيغدو النص شطحا سورياليا أو بوهيميا لا يرضخ لأي قانون سوى قانونه الداخلي الخاص (في النص وبالنص، العين تاريخ كل نص). في ضوء هذا المفهوم (المتعالي) تتجرد المواجهة من محتواها الحقيقي وتفقد قوتها الابرامية فتغدو مواجهة عكسية، نكوصاً وارتداداً ودورانا في نفس الحلقة المفرغة. وتغدو الكتابة أهم من التاريخ أو فوق التاريخ، ما دامت تسيح، متحررة، في سديمها الخاص اللانهائي، حيث لا رقيب ولا حسيب، لا ضابط ولا رابط، وحيث لايصبح (التواصل

مع القاريء هو المطروح، ولكن سؤال البدء) وحيث (لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع بل لحضارة الجسد.).

في ضوء هذا المفهوم (المتعالي) يبدو عجز الكتابة واضحا في انكفائها على ذاتها، وتدميرها لهذه الذات. وتبدو بنية المواجهة والتأسيس، صورة أخرى لبنية السقوط والانتظار، صورة أكثر اشكالا ومأساوية. ويمكن أن نطور هذه الملاحظة الاجمالية عبر النقاط التالية :

1) ــ أن هذه الدعوة هي جزء أو حلقة من مشروع عام، هو مشروع الحداثة الذي تمت به مجلة / شعر في الستينيات، وأضحى الآن معزوفة تتردد أصداؤها في الساحة العربية وينسق لحنها أدونيس، سواء من خلال نصوصه الابداعية أو نصوصه وبياناته التنظيرية. هذا المشروع، الذي نعرف بدءاً ورغم كل التحفظات والاعتراضات بأهميته وجرأته وعمق أسئلته، يحول أسئلة التاريخ الى سؤال فني صرف، ويمنح الأولية للذات على الموضوع. يثبت الكتابة كزمن داخلي من حيث ينفيها كزمن خارجي، يشرئب نحو اللامرئي من حيث يصد عن المرئي:

ــ (الابداع نموذج ذاته / أدونيس).

(لا قوانين أو قواعد إذن يتبعها (شعراؤنا) ليدخلوا عالم الحداثة. لا منطق أو ايديولوجية لها. إنها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفن / نسيم خوري).

ــ (زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل... إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها / محمد بنيس).

فمشروع الحداثة على هذا النحو، يبدو هروباً من التاريخ يتخذ شكلين : فهو إما هروب إلى الأمام بحثاً عن اللازمان واللامكان. أو هروب نحو (منظومة الدواخل)، حيث يتفتت ويتميع الزمان والمكان.

2) ــ لفهم أبعاد هذه الدعوة ــ المشروع، لابد من أن نأخذ بعين الاعتبار الأفق التاريخي الذي أنتج هذه الدعوة ــ المشروع. ذلك أن حركة التحرر العربية، مغرباً ومشرقاً، تعرضت في السنوات الأخيرة وأكثر من أي وقت مضى، لامتحانات صعبة وتجارب مرة نتيجة لاستكلاب البرجوازيات العربية واستحكام الطوق الامبريالي ــ الرجعي ــ مما جعل الأفق يبدو ملبداً، وجعل الرؤية الثورية عند بعض فصائل اليسار العربي تفقد شفافيتها وحرارتها، وتصاب بما يشبه القنوط واليأس. من هنا يمكن اعتبار الدعوة التحديثية في مجال الأدب والفن، فعلا تعويضياً واحتجاجاً سلبياً على هذا الوضع التاريخي الملغوم. إنها، كما قال هنري لوفيفر وهو يتأمل في الحداثة الغربية، جزء من الثورة يتحرك بالمقلوب داخل العالم المقلوب . فهي كاريكاتور الثورة، وسوسيولوجيا السأم الحديث.

3) ــ إن نمط الكتابة الذي يقترحه البيان ويدعو المبدعين إلى احتذائه وانتاجه، والذي يتم بواسطته (دحر النصوص السائدة) ونسف بنية السقوط والانتظار، هو نمط قد يساعد على النقيض من ذلك، على تكريس النصوص السائدة وتدعيم بنية السقوط والانتظار، بل وعلى تكريس وتدعيم الواقع السائد المنتج للنص، بسبب اغتراب هذا النمط الكتابي وغرابته. ذلك أن الشرائط الاجتماعية والتاريخية والثقافية السائدة، التي يرى البيان أنها (تحاصر التحرر،

تمنع السؤال)، ستكون هي المستفيدة، لاغرو، من هذا النمط من الكتابة. لأنها كتابة، من فرط ما تتجاوز بالوهم تلك الشرائط وتوغل في الرحيل عنها، لا تشكل خطراً عليها ولا تمسها بأذى. فالرؤية المغايرة للعالم لدى هذه الكتابة، تتكون وتنبثق لا من خلال جدول مفتوح بين النص والتاريخ، ولكن من خلال جدول مغلق بين النص وذاته، أي من خلال تدمير النحوي والصرفي واللغوي والدلالي والايقاعي والسياسي والمتعالي. فهي رؤية فنية ــ نهيلستية للعالم أكثر منها رؤية فنية ــ تاريخية له. ومن ثم يمكن القول، دون مبالغة بأن الوعي النقدي في بنية السقوط والانتظار، يبدو أقل سلبية والتياثاً اذا قيس بالوعي النقدي الذي ترهص به بنية المواجهة والتأسيس.

ــ 5 ــ

نصل أخيراً إلى ما يمكن نسميه، دون شطط، بثالثة الأثافي في البيان، وهي مسألة الخط، أو بنية المكان كما يطلق عليها البيان مرة، ولعبة الأبيض والأسود كما يطلق عليها مرة ثانية. بثالثة الأثافي هذه، تكون الكتابة الشعرية قد استتمت شروطها وقوانينها، وقطعت صلاتها مع نمط الكتابة السائد، وارتحلت بعيدا في سباقها المحموم مع اللانهائي واللامحدود، بعد أن يكون شاملا وراديكالياً أو لا يكون. إن الكتابة، كما يرى البيان، مغامرة لا بداية لها ولا نهاية. وكما ينداح الزمان الشعري ويتحرر، ينبغي للمكان الشعري بدوره أن ينداح ويتحرر، إذ أن (قوانين ملء / إفراغ المكان بالنسبة للكتابة متعددة ولا نهائية، ما دامت تخرج على النمطية، حتى يفاجىء كل نص عينيه كما تفاجىء العين تاريخها وتكتبه).

ونبادر، بدءاً، إلى طرح ملاحظة أساسية.

إن الشعر كان وما يزال إلى الآن، من الفنون الصوتية، لأن مادته هي اللغة. واللغة صوت أو لسان. فهو في الأساس ظاهرة صوتية وليس ظاهرة بصرية. ومن ثم تبدو علاقته بالموسيقى أكثر وثاقة وقرابة من علاقته الرسم. أي أن صوتيته، بعبارة، هي القاعدة وبصريته هي الاستثناء. ودخول الشعر في عصر الكتابة، لم يكن ثورة كوبرنيكية في مفهوم الشعر ولم يغير جوهره وماهيته، لقدضبطت الكتابة ايقاع الشعر كما تضبط النوتة وإيقاع الموسيقى، وأدخلت العين كعنصر محايث وذرائعي لا كعنصر مركزي وغائي، فنقلت الشعر، جراء ذلك، من المستوى الصائت الى المستوى الصامت، من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية، وساعدته على التأمل عمقيا في الأشياء والارتحال بعيدا في مدائن اللغة والأعماق. وما نظن أن نقاد الشعر في عموم العالم العربي، كما يحكم البيان، كانوا جهلاء أو متجاهلين، منحازين للكلام وملغيين للكتابة، أي مجتمعين على ضلال مشترك، حين لم يلتفتوا لبنية المكان ولم يعيروها ما تستحقه من أهمية. لقد كان هؤلاء نقاداً للشعر يقاربون نصوصاً شعرية ولم يكونوا نقاداً للتشكيل يقاربون لوحات تشكيلية. كانوا يفكون رموز اللغة ولم يكونوا يفكون رموز الخط.

كما لا نظن أن الشعر العربي قد استطاع أن يحتفظ بحرارته وألقه، إلى الآن، بسبب سحره البصري وجماليات مكانه، وهو الذي لم يتبنين مكانيا الا في فترة متأخرة.

إن لعبة الأبيض والأسود بقوانينها المتعددة واللانهائية، تكرس، هي الأخرى، بنية

السقوط والانتظار، من حيث تريد احتراق هذه البنية. تكتم أنفاس النص وتضيق عليه الخناق، من حيث تريد افتكاكه وتحريره، فتنضاف إشكالية السطح الى إشكالية البياض ويضيع المعنى الشعري كما تضيع الإبرة في القش، ويصبح المتلقي أمام أحد خيارين، إما أن يتعامل بصريا مع كتلة البياض والسواد المنداحة أمامه. وإما أن يتسلح بمزيد من الجهد والصبر ويقرأ النص قراءة شبه ـــ هيروغليفية. وفي كلتا الحالتين، يغدو الشعر مطروداً من عقر بيته والمعنى مغتربا عن لفظه، ويصبح النص متاها من الأشكال والدلالات [كل الدلالات تصبح ممكنة، تحطم استبدادية المعنى، الكلام، الصوت الخفي. ينقل الخط النص من المعنى الى ما بعد المعنى]. وهكذا، ففي المساحة التي تتزحلق فوقها لعبة الأبيض والأسود وتمارس فيها قوانينها المتعددة واللانهائية لا (تتحرر اليد والأعضاء والعين) بل ترتسف في قيود شكلية مضافة، حين يغدو النص اعتقالا للعين وللادراك واعتقالا لذاته أيضا كنص، أي استلابا لفاعليته وحرارته، وإجهازا على شعريته ودلالته، وتنصلا من تاريخيته وشرطه.

ما هو الدافع الأساسي والمغزى العميق، لتصعيد بنية المكان ودغدغة العين والنص بلعبة الأبيض والأسود ؟!.

يجيب البيان :

ـــ لأجل / كتابة جسد ينتشي بموسيقية الخط

ـــ ولأجل / أن يرحل بالجسد بعيدا حيث الاحتفال المنسي يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله.

ـــ ولأجل / احتراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سره الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر.

لا تشفي مثل هذه الأجوبة المجنحة غليلا ولا تسكن بلبالا. ونرى، خلاف ذلك، أن الدافع والمغزى أعمق من ذلك وأدق.

إن إيلاء الأهمية لما يسميه البيان لعبة الأبيض والأسود في النص، آية على قلق خاص يمس الابداع، وآية على قلق عام يمس المرحلة التاريخية التي تحيط بهذا الابداع، إن جنوح النص الشعري الى هذه اللعبة، وهي لعبة حقا، ناتج عن ارتباك هذا النص ودورانه حول نفسه، وعن عدم قدرته على تجاوز ذاته ومجابهة تاريخه. فكأن حصارا محكما قد اعترى قواه. فكانت بلاغة المكان رأبا وتعويضا لبلاغة اللغة الشعرية، وكانت لعبة الأبيض والأسود تصريفا لأزمة النص وضائقته، ولا شك في أن النص هنا وهو يمارس طقوسه الشكلية والسرية، يحمل دلالة تاريخية ومغزى ايديولوجيا. إنه صورة لما ينتاب الواقع (والوعي من ارتباك ودوران حول النفس وعدم قدرة على التجاوز والمجابهة وليس بعصي، فيما أرى، ان نفسر لماذا لجأ بعض الشعراء والكتاب الأندلسيين والمغاربة إلى لعبة التختيم والتفصيل والتشجير، اذا وضعنا في الاعتبار المرحلة التاريخية المأزومة والمتوترة التي عاش في ظلها أولئك الشعراء والكتاب.

كما ليس بعصي أن نفسر لماذا استغرق الكتاب في المحسنات اللفظية وأدمنوا أفيون البديع، في عصر ما يسمى بالانحطاط، إن استقراء الوعي والتاريخ عبر الأشكال، أصبح لا

يقل أهمية عن استقرائهما عبر المضامين.

وكا يقول البيان بحق، فإن (أخطر ما يظهر في مرحلة من مراحل التاريخ، وخاصة مرحلة الانحفاق، هو تلبيس قيم الاستعباد بأقنعة التحرر).

ومما لا شك فيه أن الخط المغربي الذي يدعو البيان إلى تكريسه، ويحاول أن يرد إليه الاعتبار وينفض عنه غبار السنين والاهمال، يختزن، إلى جانب قيمه البصرية الجمالية، قيما تيولوجية وتاريخية يصعب انفكاكه عنها كا يصعب انفكاكها عنه، لأنها تشخص نسغه وإيقاعه. ونلاحظ، في هذا الصدد، كيف تعيد السلفية ومعها الأجهزة الرسمية إنتاج هذا الخط باستمرار، محتفية به ومكرسة له، بدعوى الأصالة والخصوصية ظاهرا، ولأجل تمرير قيمها المتخلفة والرثة باطنا.

والسؤال الذي لا يخلو من مفارقة، هو كيف يمكن تجريد هذا الخط من قيمه ورموزه المندغمة فيه، وتحميله برموز وقيم جديدة ومغايرة. كيف يمكن قتله وإحياؤه ؟!

يراهن البيان (نرج فيه الثوابت... نعلن خروجنا عليه فيما نحن داخله، نفكك أسطوريته ومتعالياته).

إن عملية الرج والخروج والتفكيك هذه، لا يمكن أن تتم بالخط وفي الخط. بالنص وفي النص، أي أنها ليست فعلا نظريا — إبداعيا، بل هي فعل مادي — تاريخي في الأساس. إن نسف المتعاليات مشروط بنسف المتدانيات.

وإذا أمكن قلب الشيء إلى ضده، وجعله إثباتا ونفيا، سلبا وإيجابا في آن واحد، فقد كان في وسع القصيدة العربية المعاصرة أن تعود إلى بنية القصيدة التقليدية، فتخرج على هذه البنية فيما هي تستعملها وترضخ لقوانينها، وتنسف عمود الشعر بعمود الشعر. وهو عمل طوطولوجي غير مبرر وغير مأمون، بالضرورة.

إن الخط المغربي وهو يدخل في طقوس الكتابة الجديدة وكيميائها يصبح جانيا ومجنيا عليه.

— 6 —

في البدء كانت الكلمة.
في البدء كان الفعل.
فعاليتان متفاعلتان ومتشارطتان.

تشتبكان وتتكاملان، أقنوما، عبر التاريخ، فيكون التفتح والبهاء.
وتنفصلان وتتنابذان، أقنومين، عبر التاريخ، فيكون الاحتباس والشقاء، تقبس الكلمة من نار الفعل فتكون كلمة فاعلة. ويقبس الفعل من نار الكلمة فيكون فعلا مبدعاً.
وما أحوجنا في هذه المرحلة وفيما يلي من مراحل، إلى الكلمة الفاعلة والفعل المبدع.

إن للكلمة قوانينها الخاصة. هذا لا شك فيه.

وللفعل قوانينه الخاصة. هذا لاشك فيه أيضا.

لكن الفعاليتين، من قبل ومن بعد، تدوران في فلك مشترك، وتتمحوران حول هم مشترك، وترومان غاية مشتركة / تغيير إيقاع الحياة، ورفع قامة الانسان، وتحقيق نبالة المستقبل وبيان الكتابة، بتنظيره المتطرف والمخلص في آن، يجعل الكتابة واحدة من (المتعاليات) فيما يدعوها ويجندها لتدمير تابو المتعاليات. ويكرس نخبوية الابداع ونرجسيته ولا عضويته، فيما يستنفره للمواجهة والتأسيس، وتثوير منظومة اللغة والتاريخ.

واضحة هي البديهيات وبسيطة.
(ولكن ما أكثر الذين أصبحوا ينكرونها، وينصرفون لوهم الشكلانية)

يقول البيان.

محمد القاسمي

خلخلة المعروف والجاهز

بدءاً أحيي في هذا النص / البيان/لا أخلاقيته وموقفه المخلخل للمعروف والجاهز" وكل ما يمكن أن يعطل سلطة التخيل والجسد في مسألة الابداع. وتأتي أهمية البيان من جرأته الحادة على إعادة النظر وحرقه للمعتقدات والقار ودحره للحديث العادي المنطلق من زاوية اليقينية.

ـ ما هي أهمية بيان حول الكتابة في هذا الظرف التاريخي بالذات ؟

هناك في التجربة الحياتية أشياء سحرية خفية عن البصر لا يمكن أن تتفتح عليك أو تتفتح لك أبوابها أو تتفتح أنت عليها الا بالجرأة الحادة والشذوذ والتشرد وقراءة حفريات الجسد.

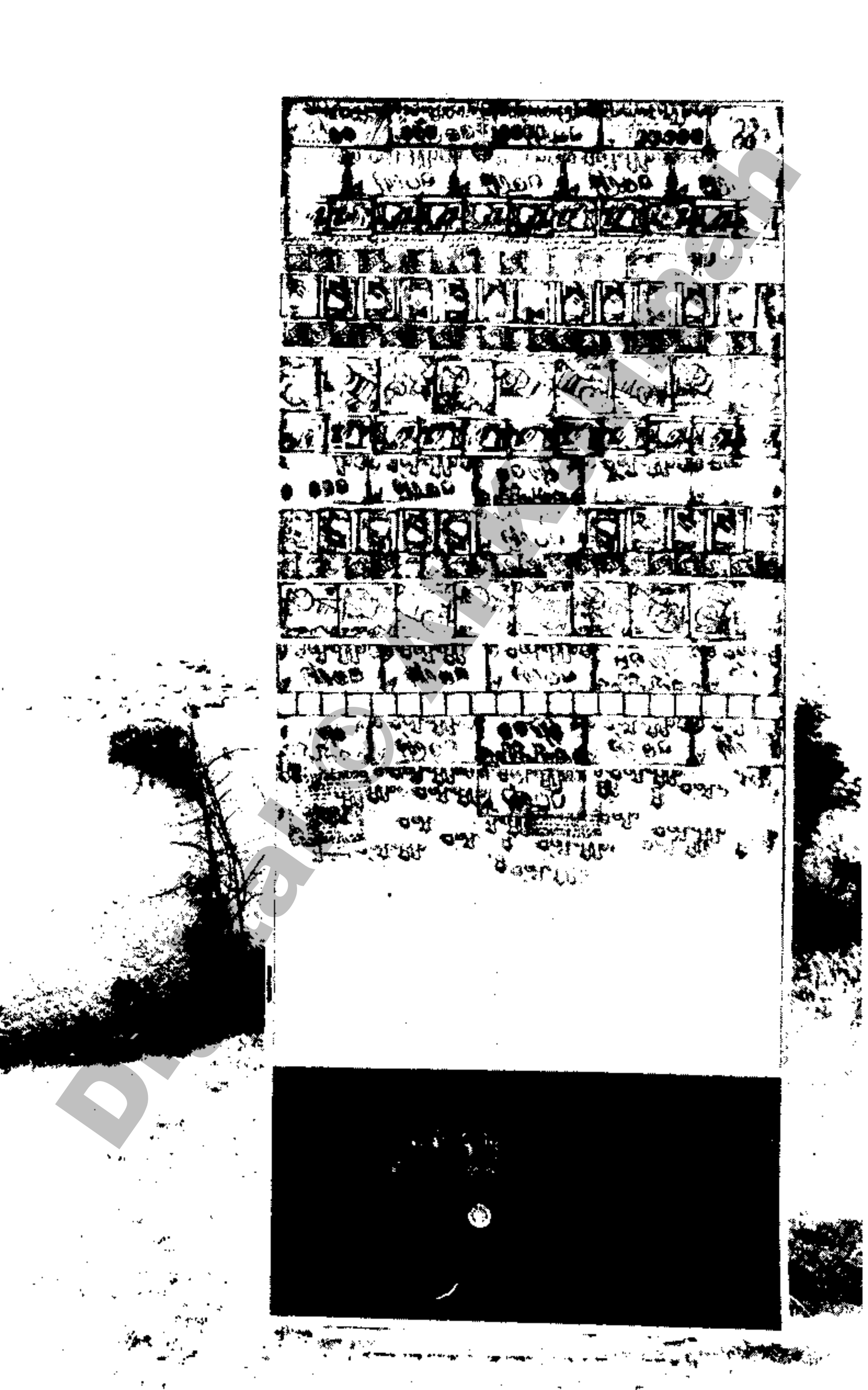
ومن هنا تأتي أهمية الدعوة للاشراك الذاتي وتوريط الجسد والرغبة في مجال الابداع / الكتابة، في وقت صارت / كانت فيه الكتابة تخجل وتخون الذاتي والتأملي والمغاير بدعوة ادماج الفرد المنتج لعمل ثقافي معين في اتجاه الموضوعية الجماعية. وكأن هذا الفرد الفنان، الشاعر، غير منبثق متولد منتم الى الصراعات التي يعيشها محيطه. (ويتعلق الأمر هنا بالمبدع الذي يعي إهتزاز الأرض التي يتحرك فوقها).

يثير النص / البيان مسألة خضوع الكتابة والابداع للسياسي والآني. الشيء الذي يجعل الفن مجهضا تابعا، هزيلا في محتواه غير قادر على ابراز قانونه الداخلي، الجسدي، المتحرك، الشمولي.

ومن هنا تأتي الدعوة ملحة من أجل ثقافة جديدة، رؤية جديدة للعالم (حياة وجدانية جديدة) غرامشي. (هذا احتفال برؤية جديدة للعالم) بنيس

البصري في بيان الكتابة

أعتقد أن ممارسة بنيس الكتابة عن التشكيل واهتمامه الملح بهذا المجال وعلاقته بالفنانين، كل هذه الاشياء جعلته يستفيد من التركيب البصري للاشياء والخط والرموز والدلالات الكرافيكية وهذا يظهر في نفس النص الذي يقترحه علينا بنيس، وهمومه لايجاد كتابة متحركة ذات علاقة حميمة كلية بالمكان / الحيز / السند، ومن هنا يظهر نمو هذه الرغبة، الحساسية «المُلِحَّة» لابراز الجانب البصري، الايقاعي (خطيا) للعمل الشعري ولتوظيف وتشغيل جميع الحواس (الجسد).



«(...)يُفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلا (...) انها لعبة الأبيض والاسود بل لعبة الالوان» ثم حديثه عن الخط لكنه ايقاعي، كتجويد يعطي معنى، بعدا أعمق لعملية الابداع والتذوق (المشاركة). وصفحات بيان الكتابة تحفل بالامثلة المتتالية المترادفة لابراز علاقة الخط (الحركة اليدوية. الجسدية) بالمكان، ببياض الورقة / السند الوسيلة المتنقلة لاعطائنا فرصة المشاهدة / القراءة.

لا يقف معنى المكان / الحيز عند بنيس في حدود معناه الاول، كمساحة مسطحة نستعملها لعكس افكارنا بل يتعدى هذا المفهوم للاحوال الى تبني المكان وادماجه كعنصر من العناصر الاخرى المتشابكة (التفكير، الخط، الاداة / قلم الذات) ضمن ايقاع التوجهات. والبحث عن العلاقة بين الفراغ والامتلاء (1) بين الابيض والاسود، بين عرض السند وطوله، بين الاعلى والاسفل (معَ أخذ تغيير الاتجاهات في اعتبارنا، وعكسها).

مسألة الخط المغربي

(ويعود الخط المغربي)...(عودة المكبوت) بهذه الجمل الاشتياقية، وأخرى،يرغب محمد بنيس في استرجاع الشرعية للخط المغربي وتحضيره في الاستعمال. وقد يكون لهذا التحضير عناصره الايجابية، ومكوناته الداخلية والخارجية (الكتب، سيطرة الخط الشرقي، عودة الغائب، الخصوصية)...الا أنني أعتقد شخصيا، وحسب جو ومعطيات بيان الكتابة نفسه، أن الأمر مرتبط بالأساس بقضية التجاوز، البحث والمغامرة واستنطاق الأشياء كقاعدة أساسية من أجل محاولة احداث واقتراح إبداع جديد وفتح المجال للمخيلة لمواجهة المعهود .

لكل خط أكاديمي قواعده المتعلقة بمكوناته الجسدية، والخط المغربي له بنيته وقانونه الخاص به. قد يحدث ألا يستجيب لمتطلبات مغايرة. اعتقد بتوريط الجسد المعني (المبدع)، بالكتابة الصادرة عن هذا الجسد الاتية من أغواره العميقة، من طيات ثوبه، من تشنجاته، المشاركة في ايقاعه المندفع المتردد، المتشابك كتعبير عن نبض الدم (خطِّطْ بجسدك). هذا طبعا لا ينفي القيمة الجمالية والتاريخية للخط المغربي، ولا ينفي امكانية استعماله وتوظيفه حسب الرغبة.

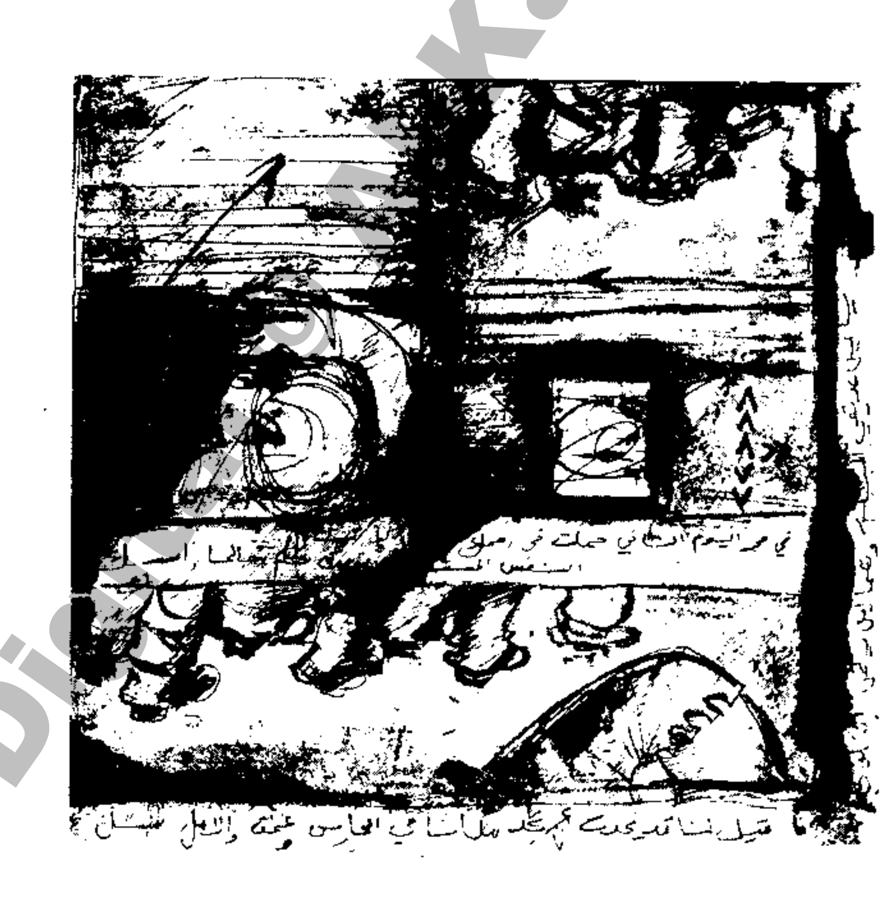
الموروث الثقافي البصري الفكري يجب أن يكون بالنسبة لنا (كالحروف الابجدية للطفل) حسب تعبير بيكاسّو، ومن هنا يبقى لنا الكشف والبحث. ايجاد الاداة المكثفة والتركيبات المعبرة عن احتياجاتنا الذاتية والمادية، عن الكونية فينا.

اتحفظ من كلمة : تأسيس

ـــ التأسيس يأتي من عدمية الشيء. تؤسس. نضع الأسس لشيء سيكون. أو من تحطيم شيء قائم لاحداث مكانه شيئاً مخالفا. مغايرا.

وقد تكون لهذه الدعوة الى التأسيس صبغة قانون جديد أو البحث عن معتقدات أخرى جديدة قارة تخلف بها الأولى، مع أن الأمر في بيان الكتابة يتعلق بمغامرة ابداعية مفتوحة.

(1) راجع في هذا العدد نفسه،الكتابة كفعل جسدي، القاسمي.



الشكل / الكتابة كفعل جسدي

لا تعتمد ممارسة الفن إبداعا ومشاهدة، على المهارة اليدوية، أو الالتقاط البصري للأشياء وحسب، أو على التحكم المهني في تنظيم مجموعة من الألوان بطريقة معينة.

بالنسبة لي، من رؤية الأشياء والعناصر المحيطة بي، يتولَّد مشروع علاقة تحليلية، استنطاقية تتطور إلى رغبة في التعبير. إن الحدث سواء كان ذاتيا، أو خارجيا، هو الرصيد الذي يمدني بعناصر لتكوين ملامح لوحاتي، حتى عندما يختفي وراء ايقاعات كرافيكية خطية لها ايحاءات مختلفة. فمهما اتخذ من أشكال تباعد بينه وبين مرجعيته «الواقعية» فإن الحدث يظل هو المنطلق.

على أن العمل الفني يحمل بذرته من داخله، فهو لا يتطور نحو الأحسن، بل ينمو نحو شيء آخر مغاير وجوهري، استجابة لضرورة طبيعية تحتم التوجه نحو المختبىء المرغوب فيه المختزن في الذاكرة.

الشكْلُ، الكِتَابةُ كَفِعْلٍ جَسَدي

يبدو الجسد كمكان ووسيلة للتعبير، فيه تنسج العلاقة بين ماهو داخل الاطار وماهو خارجه، بين ما هو منظم بطريقة ما، وما هو مفكك مندفع نحو الأعلى أو الأسفل، أفقيا أو عموديا...

كذلك فإن هذه العلاقة تربط بين ما يشكل الاطار الذاتي وبين الحدود التي تمنحها لي الطبيعة السند / المجال (من ورق وقماش وخشب وثوب أو جدار) كما تربطني الرغبة في خلق علاقة توازن بين الامتلاء (الكائن، الشيء، الكتابة) وبين ما هو فضاء : الفضاء كوجود وككائن يستحيل بدونه أن نلمس بصريا أو تحسسياً، وجود الأشياء وحضورها.

إن الفضاء باعتباره منطقةً يشكلها الرسام ويمارس فيها تَخَيُّلَهُ، لا يوجد بينه وبين الشكل حاجز، فكلاهما يتحول وينتقل وينمو ويعبر داخل رؤية موحدة، ومن ثم فإن الشكل والفضاء مترابطان يكمل أحدهما الآخر. لا يسافر الشكل و الخط والرمز إلا على سطح / فضاء هو وحده يتيح لها التطور عبر امتداد اللوحة أو أي سند ممكن. يتحقق الفعل.

أدوات، وســائل

أتحرك حول اللوحة، أشتغل فيها / عليها، أفقيا، عموديا، سواء كانت موضوعة على الأرض أو فوق طاولة، أنجز عملي منعكفا أو جاثما على ركبتي. أفضل الاشتغال نهارا على الضوء الطبيعي، أتنقل حول السند بقدر ما يتغير الضوء ويتحول. أستعمل الفرشاة والطوابع الخشبية المحفورة والجلدية والألوان التي تتوافر في السوق وتحد من نطاق اختياري. من خلال الرموز المتوالية المتناسلة، تتخلق الكثافة كما تأتي الصورة بعد الصورة.



ويتولد الكائن من الكائن. كما الجسم يتطور من نقطة الى نقطة مغايرة / آتية وتتحول الاعادة الى تحليل ـ(مجال اللوحة) كرافيكي للحركة.

أسْكِنُ الكتابة في الوحدات التشكيلية لأن الكتابة تسكنني في حالاتها المتنوعة، المتحركة : خط، نص، معنى، بصري وذهني، جسم. فلا يعود هناك فرق بين تلك الوحدات وبين الكتابة. أدخل في اعتباري المسافة، التي تفصل بيني وبين السند (أثناء الانجاز وبعد)، مواجهة جسدين ، كما أدخل في اعتباري مشاهدة المشاهد. الجدار الذي أثبت عليه العمل لما يكون لدي اختيار التثبيت ومنح المشاهدة.

إذن المشاهدة هنا لا تكون بالمنظور التقليدي : المريح والمهدىء للأعصاب، المشاهدة : مشاركة. وأخطر شيء على المشاهدة / المشاركة، هو أن نأتي بمقاييس جاهزة (جمالية، فكرية، ثقافية ثابتة) ونحاول صب العمل الفني داخلها. فاذا لم يقع التطابق مع هذا المسبق والثابت الموروث القديم منه والموروث الجديد، رفضنا مغامرة الكشف واستنطاق ما هو مقترح علينا خارج العادة.

اذا كان علينا أن نتحدث عن العمل الفني، فهو يوجد ضمن هذه المجموعة من العلائق في صورة ايقاع داخلي وخارجي، بعيدا عن الحدود اللغوية التقليدية.
إن جمالية العمل الفني تأتي من قوة ما يوحى به للمتلقي من فكرة بصرية تستوعب الأحداث والأشياء وتنقل الكثافة والضغط والعالم المتخيل.

في مجموعة الاعمال التي أقدمها بهذا المعرض، استشعر أنني على عتبة تجربة متحولة مختلفة عن تجاربي السابقة وإن كانت العلاقة قائمة والنفس الداخلي مستمر، كأنني أطمح إلى معانقة سعة الواقع المتحول باستمرار وكأن التجريد (بالمفهوم الأكاديمي) على ما فيه من رموز وعناصر تشكيلية موحية لا يعوض ثقل تاريخ / الانسان. ربما كان تعقد العلائق وتراكم الآمال والمحاولات هو الذي يدفعني الى الخروج من دوائر ومربعات التساؤلات، الى محاولة الانغمار في خضم العناصر والعلامات المتناقضة المتقابلة المتصارعة المفتوحة على كل الاحتمالات.

هـرهورة، 1980/4/12

بنداود عبد اللطيف

« في اتجاه صوتك العمودي »

رحلة المكان والزمان

يعتبر ديوان محمد بنيس « في اتجاه صوتك العمودي » إضافة في الشعر المغربي المعاصر، وحلقة جديدة من مسيرة بنيس الشعرية، ابتداءً من (ما قبل الكلام) ذي الطابع الرومانسي الفردي، ومروراً بـ (شيء عن الاضطهاد والفرح) و (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)، اللذين يتلمس فيهما الشاعر طريقه الشعري والرؤية الشعرية التي تتخذ فيهما الذات الفردية منطلقا للتعبير عنها في غموضية وضبابية تفتقد الحس الشعري أحيانا.

لن نقوم في هذه العجالة بدراسة شاملة مستوفية لمسيرة الشاعر برمتها، بل إننا نقتصر على ديوانه الأخير وحده، مسترشدين بما تمدنا به التجارب السابقة من إشعاعات تلقي الضوء على هذه التجربة وتساعدنا على تفسير بعض غوامضها، غير أننا سنقتصر على جانب ملفت للنظر وهو الشكل الذي رُسِمَ به الديوان، من استعانة بالجوانب الجمالية للخط العربي، والرسوم التشكيلية التي كُتب بها، وركيزة كل ذلك في الحداثة الشعرية عند بنيس برؤياها وإيقاعيتها.

البعد المكانـــي

يطرح الديوان قضية الشعر في جوهرها، باعتباره أرق الفنون التعبيرية وأقدرها على لَمّ أشتات الواقع، المبعثرة في بوتقة شعرية تحمل في داخلها رؤية الشاعر إلى هذا الواقع، ومعايشته لأحداثه ومخاضاته وتبدلاته. إن بنيس يتعامل مع الشعر كفن مرتبط وملتصق بالفنون التعبيرية الأخرى التي تعاصره، وخاصة منها الفن التشكيلي الذي يستفيد منه الشاعر ويستغل إمكاناته التعبيرية ليعطيها أبعاداً شعرية قادرة على نقل مشاعره وإحساساته وترجمتها وفقا لنظرة تشكيلية خاصة به. (ينبغي أن لا يغرب عن الذهن أن بنيس يغامر في النقد التشكيلي الذي كتب فيه مقالات محدودة تدل على اهتمامه به وتذوقه له من خلال رؤيا شعرية متميزة). ويبدو أن محمد بنيس، وهو يكتب القصيدة، يتصور لها في نفس الآن معماراً يبنيه لها، يكون نابعا من مخاضية القصيدة، رافضا بذلك معمارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث الذي يجعل منها وعاءً يقبل كل ما نصبُّ فيه دون أن يؤثر ذلك من قريب أو بعيد على شكله. إن الوعاء البنيسي تشكله أنفاس بنيس نفسه وإيقاعاته، ولذلك فلا ينتظر منه أن يتحدد في قالب معين مفروض من الخارج، بل إنه يتغير ويتبدل وفق الحالة النفسية والفكرية والفنية لصاحبه، وهكذا تظهر القصيدة عند بنيس في أشكال متعددة وصور مختلفة تأتي أحيانا متموجة، وأحيانا دائرية، ومثلثة أو معينة (نسبة إلى المعين كشكل هندسي) تناسب المضمون المراد التعبير عنه وإبلاغه. ومن هنا تكتسب القصيدة جدلية شكلها ومضمونها،

ويصبح من العسير الفصل بينهما أو تمييز أحدهما عن الآخر. ولذلك فالتجربة التشكيلية في الديوان جزء من العملية الإبداعية ككل. والأمثلة التالية تزكي هذا الزعم.

إن الصورة النموذجية التي كُتب بها المقطع التالي في قصيدة « هذه القصيدة المطاردة » تعبر عن اهتزازات الشاعر الإنفعالية واضطرابه النفسي وهو يعاني المخاض الذي سيولد قصيدته الأولى التي يريد لها أن تكون فاتحة مرحلة جديدة في مسيرته الشعرية :

وَتِلْكَ قَصِيدَتِي الأُولَى
وَلَيْسَتْ حُلْمِيَ المَوْعُودَ فِي الأَلْوَانْ
رَأَيْتُ العَيْنَ فِي أَلْيَافِهَا مَفْرُوشَةً شَهْبَاءْ
وَكَانَتْ تِلْكَ فَاتِحَتِي.(1)

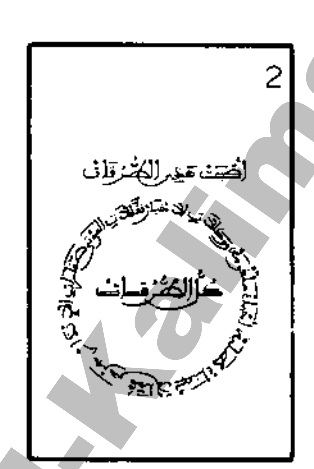
يبدو الشاعر في اهتزازاته وكأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها تحذوه رغبة داخلية في الامساك بهذه القصيدة ــ الفاتحة وامتلاكها ؛ إلا أن العكس هو ما يحدث حيث تخيط له قصيدته القضبان وتحبسه في زنزانتها الاسفلتية فيضحي ورقا ساكنا راضيا بسجنه ملتذاً بعذابات صوته وحرفه (نموذج1)



هذه العذابات هي التي تأتيه بالوهج المتألق وتفيقه من غفلته لينزل إلى الميدان، راقصا متغنيا يؤكد التحامه بالأصحاب والأحباب أي بالجماهير التي تفك قيود صوته وتخرجه من بلعومه السري. إن بنيس بخروجه إلى الميدان ومعانقته القضايا الجماهيرية في الميدان يمسح عنه وصمة عار الرومانسية التائهة الحالمة التي عفرت وجهه في (ما قبل الكلام)، وقد عانى ما عانى في سبيل الوصول إلى قصيدته ــ الأولى ــ الفاتحة التي يتعرف فيها على الميدان الذي لم تكن الطرقات إليه مفروشة بالأنغام الذاتية مزينة بالزخارف اللفظية. إن الطرقات إلى الشعر الحقيقي وإلى ميدان النضال الجماهيري تحمل في أحشائها عذابات النضال وتضحياته، أي ضريبة الاجبارية المفروضة تاريخيا على الفقراء والمُستَغَلّين وفي مقدمتهم العمال والمثقفون والطلبة، صناع الثورة الشعبية ومحققوها. إنهم يؤلفون الحلقة التي تؤدي إليها كل طرقات

التحرر والإنعتاق. وقد أصاب بنيس عين الصواب حين وضع السطور الشعرية التي تعبر عن هذه الفكرة على شكل دائري يرمز به إلى التحام هذه القوى الفاعلة في المجتمع وتماسكها ووحدتها النضالية رغم الجوع والغضب، وحتمية خروجها إلى الطرقات حاملة مشعل العصيان والثورة (نموذج 2).





تبرز مرة أخرى أهمية التعبير التشكيلي في الديوان واتخاذه من طرف الشاعر أداة تعبيرية إضافة إلى اللغة والإيقاع الشعري، بل يبدو أن الرؤية التشكيلية تأخذ بتلابيب الشاعر فيساوقها مساوقة عجيبة مع لغته وإيقاعه وينظمها في نسق تتجاذبه فيه الروح التشكيلية والنفس الشعري، ولذلك يلجأ إلى التركيب اللغوي البسيط المعتمد على الجمل القصيرة الحادة الرؤوس التي قد تتقلص أحيانا إلى مستوى اللفظة المستقلة التي تنغل بالإيحاء والدلالة. والمقطع السابق بتشكيليته ودلالته الشعرية وتركيبه اللغوي يؤكد هذا الفهم، ذلك أن الجملة البنيسية تطول وتطول في أكثر الأحوال، ولا يستعين بنيس في مثل هذه الجمل المطولة بالأداة التشكيلية لأن وكده ينصب آنئذ على اللغة وحدها التي يسعى إلى تفجيرها وإرغامها على ترجمة فكرته وتلبية حاجته الشعرية. ولعل خير مثال لذلك من الديوان المقطع الأول من قصيدة « ما جاء على صورة شنق » ص.57 ــ 58.

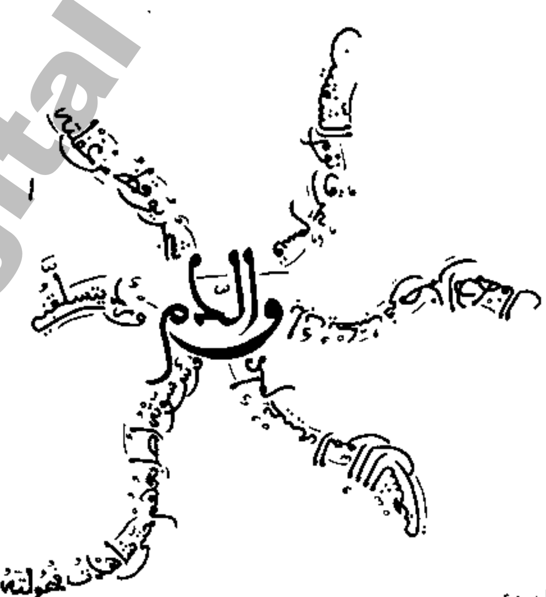
ننتقل إلى جزء من صورة تشكيلية أخرى طريفة في تعبيريتها يكمل الصور اللفظية ويجسدها حية نابضة : حيث نجد كلمة (الدم) تتوسط الصفحة، ينزف ويجري في عرايين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها، بل إن الكلمة في صورتها التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرتنا الحسية ووعينا

وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مطعمة، مما يعمق دلالتها ويكشفها بالمعاني والمفاهيم. إن الدال لم يعد محصوراً هنا في الكلمة بحد ذاتها وإنما أضيفت إليه الصورة التشكيلية التي جاءت عليها حيث يمتزج الشعر بالتشكيل في نسق دلالي واحد يحملنا إلى أعتاب الميتولوجيا بعالمها الغريب الموحي. وهكذا تكتمل الصورة الأسطورية في الديوان باستغلال الشاعر للطاقات الموحية المعبرة في أدواته (اللغة ـــ الصورة) وفي هذا الصدد يرى رولان بارط ؛ إن مهمة السيميائي والناقد تتوجه بالضرورة إلى البحث في الأنساق والأنظمة المستعملة وقدرة الشاعر على الإستفادة من دلالتها وإيحائيتها وأسطوريتها، خاصة وأن اللغة الشعرية الحديثة تمتلك خصائص هذه الأسطورية، فيقول : « فبينما تهدف الأسطورة إلى ما بعد الدلالة وتوسيع النظام الأول، يسعى الشعر بالعكس إلى ايجاد دلالة تحتية وحالة ما قبل سيميائية اللغة؛ إنه يجتهد لإعادة تحويل الدليل إلى معنى : إن المثال ـــ الذي يميل إليه ـــ لا يتجلى في الوصول إلى معنى الألفاظ، بل إلى معنى الأشياء نفسها. ولهذا فهو يزرع الإضطراب في اللغة، وينمي ما أمكن تجريدية التصور واعتباطية العلامة... وعلى العموم فإن الشعراء، من بين كل المستعملين للكلام، يعتبرون أقل شكلانية، ذلك أنهم وحدهم يعتقدون أن معنى الألفاظ ليس إلا شكلا لا يمكنهم الإكتفاء به كواقعيين....» (4)

ويقول في موضع آخر في معرض الحديث عما يسميه بما وراء ـــ اللغة في الأسطورة « وهكذا فإن السيميائي يتعامل بالتأسيس بنفس الطريقة مع اللغة والصورة فما يحتفظ به منهما، هو أنهما جميعا أدلة، تصلان إلى عتبة الأسطورة محملتين بنفس الوظيفة الدالة فتكوّنان كلاهما لغة ـــ موضوعا...» (5)

من هذه الزاوية تكوّن كلمة « الدم » أسطوريتها على مستوى الرسم التشكيلي الذي وضعت عليه.

ترى ماذا يقول المقطع :



من جهة أخرى تثير الصورة التشكيلية للدم في وضعه الحرية التي يعطيها الشاعر للقارىء كي ينضّد سطور المقطع حسب فهمه الخاص والرؤية الخاصة التي كونها عبر القراءة التامة للقصيدة، فالدم هو المنبع والأصل ولنا أن نسيله ابتداء من « باب يكتب في صدر الأطفال » أو من « ورد يتسلقني » بحيث يشارك القارىء بدوره في العملية الإبداعية ويعيد تركيبها حسب مفهومه وقناعته الشخصية، وبذلك يصبح القارىء مبدعا وناقداً في نفس الوقت حيث تتحطم الحواجز الصلبة التي كان الناقد أو القارىء القديم يقيمها بينه وبين الأثر. إن القراءة لم تعد استهلاكاً مجانيا للأثر بل إنها أضحت أطروحة في جدلية الأثر والجمهور. إن الشاعر يكتب للجمهور واضعا في حسابه وآفاقه قدرة هذا الجمهور على عقلنة رؤياه وتمحيص الخفايا الكامنة بين سطورها التي لم يتصورها الشاعر نفسه ولم يعتقد بها، وتمثل في رأي الناقد الأخاديد النقية الصافية التي لم يمسسها وعي الشاعر والتي ينبغي له أن يملأها، وهذا ما نعنيه بإشراك القارىء في العملية الإبداعية للأثر « كما لو أن الأدب يضاعف من « الاشارات الفارغة » ليترك للنقد مهمة ملئها ؛ فلا غرابة إذن أن نجد النقد يتعامل مع الأدب اليوم بحذر كبير، ولا مبالاة لكل ماهو واضح جلي في الأثر، معتبراً الأدب الأصيل لغة صافية أي نظاما للدلالات.» (7)

لقد استطاع الشعر المعاصر أن يقفز إلى هذه المرحلة، ويخرج من براثين العمودية الجامدة المتصلبة، ويتفتح أكثر فأكثر على النقد. وقد برز هذا بصورة واضحة جلية في معمارية القصيدة المعاصرة والشكل الذي صورت به الصفحة البيضاء. فتتعدد فيها نقط الإستفهام، والتعجب، والتتابع. ولم يكن الشاعر المعاصر يقصد إلى التزيين والزخرفة قدر ما يتخذ منها وسائل وإمكانيات جديدة تنضاف إلى الأدوات الإعتيادية المعروفة، بل إن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح يوظف أيضا في الشعر الحديث، حيث أن الشاعر وهو يكتب كلمة واحدة مكبرة أو مصغرة في السطر سواء في أوله أو وسطه أو آخره أو على هامش الجملة لا يقصد بالطبع فقط إلى التزيين والديكور الفارغ من كل مضمون، وإنما يتوخى جمالية تشكيلية أعمق في تعبيريتها ودلالتها، ومن هنا لا يقتصر الناقد والقارىء على القراءة اللفظية المجردة بل يلزمها قراءة الفراغات والنقط والأشكال الهندسية التي تتخلل الديوان وتصاحب اللغة الشعرية المتلفظة، والتي تكون لنفسها لغة ثانية ملازمة ونابعة من المضمون الرؤيوي العام للشاعر.

فلنقرأ المقطع التالي، من هذا المنظور، وحسب الصورة التشكيلية التي جاء عليها في الديوان ص. 40 — 41.

هَذِي الطُّرُقَاتْ
كُلُّ الطُّرُقَاتْ
تَأْتِي مِنْ نَفسِ طَرِيقِ القَلْبْ
سَوَّيْتُ لهَا شَجَراً فِي ذَاكِرَتِي وَدَخَلْتُ
إِلَيْهَا آوَتْنِي حِيطَانُكَ يَاحَيَّ العَطَّار

ين الأطفال يسوقون الكلمات ويشت
ـعلون بها صدقيني يافلك العينين
سمعت أصابعهم تتحدى الصمت
هذي الطرقات
كل الطرقات
جاءتنا من ماء يقظ
يتماسك في مخبوء الحلم

إذا أخذنا النص بصورته البصرية على صفحات الديوان (صفحتان) نراه يرسم بأفكاره فضاءه الخاص الذي يسبح فيه بأبعاده الفكرية الداخلية، وهكذا نجد الطرقات (وهي الكلمة المحور في القصيدة جملة) القادمة من أعماق القلب تأخذ ظلها وأبعادها وآفاقها في نفس الوقت، من الفراغ الأبيض ونستشعرها، وهي تبدأ في أول السطر، موحية بذلك بانطلاق الطرقات من أعماق الذات الشاعرة، تملأ ذلك الفراغ وتنزع عنه سكونيته إذ لا تلبث تتكوّن أشجاراً وحيطانا وكلمات يسوقها الأطفال (رمز المستقبل) إلى فلك العينين اللتين تنظران إلى الأمام في الآفاق الرحبة الواسعة، وهو يتحدّوْن الصمت المفروض على هذه الطرقات من خلال الفراغ، وهذا التحدي للصمت والرفض للواقع يتابع مسيرته ليربط هذه الطرقات بكل الطرقات الممتدة إلى آخر السطر التي تتماسك وتتصلب في الحلم حيث أن الرؤية لم تتحقق بعد على أرض الواقع وإنما هي حلم في ذهن الشاعر وقلبه لا يزال يتلوّى وينكسر (أنظر الشكل الهندسي للجملة : جاءتنا من ماء يقظ يتماسك في مخبوء الحلم) ليصبح راية معلومة يحملها العمال وأغنية يرددها الفلاحون في الحقول.

أصبحنا الآن.
في ألق المخرج على رأس الرمح
رايات معلومة
وأناشيد تعرّي القلب
هذا صوتي مرفوع ألوية بين الدم والنخلة
يأتي مغسولا بالحنّاء
بمناشير العمّال
وأغاني الفلاحين
يأتي مضغوطاً في خزّان الرفض
ومياه أبي رقراق
مسحوراً
مأسوراً
ميسوراً
ثم الآن[8]

يتضح من خلال هذه النماذج أن البعد الهندسي ـ وإن كان يبدو في ظاهره عملية شكلية لا علاقة لها بالمضمون ـ يستمد مشروعيته من الفعل الإبداعي وهو عنصر من عناصر هذا الشعر التائق إلى التحرر من كل القيود التي تعوق انطلاقة وتحقق وجوده كسلاح من أسلحة النضال التي يتوفر عليها الشاعر. ومع ذلك فإن هذا البعد المكاني ليس إلا جزءاً ومكوّناً من مكونات فسحة النص الشعري ذات الأبعاد الأخرى التي تشكل في مجموعها الرؤية الكاملة التي يعبر عنها الشاعر، وهكذا ينضاف إلى هذا البعد المكاني بُعد عمودي آخر يتمثل في مضمون الأفكار والمشاعر والإحساسات، وبُعد زماني يشكله الإيقاع الموسيقي الذي يزاوج البعدين ويعطيهما دلالتهما الشعرية. فالأبعاد الثلاثة تتآلف وتتكامل في وحدة تامة تكوّن العمل الشعري في كليته ورؤيته، ومن ثم فان اعتمادنا على هذا البعد لا يعني البتة القيام بتفسير الرؤية الشعرية في كليتها، وإنما توضح هذه الجوانب التشكيلية التي اتخذها محمد بنيس أداة تعبيرية بشكل ملحوظ في الديوان.

البعد الزمانـي

إذا كان التركيز في القسم الأول قد انصب على البعد البصري ـ المكاني من حيث الأوضاع التشكيلية التي كتبت بها القصائد في الديوان، مخاطبة الحس النظري ومقحمة إياه في الفهم والتأويل، والتي أبرزنا قدر الإمكان من خلال بعض الأمثلة ما تختزنه من طاقات تعبيرية إضافية، وما تقوم به من وظيفة شعرية في إطار جمالية النص الشعري، مستهدفين بالأساس الربط بين الفنون التعبيرية وخاصة فيها الخط العربي وقدرته على إضفاء أبعاد جديدة على العمل الشعري ؛ فإننا نتجه في هذا القسم إلى جانب آخر لا يقل أهمية عن الأول حيث يدخل ضمن المقومات الماهوية للشعر، ويتمثل في التعبير السمعي، أي الإيقاع الموسيقي للشعر. إن القدماء أولوا موسيقى الشعر عناية فائقة إلى درجة تحديد النغمات الموسيقية التي توقع عليها القيثارة العربية. لقد استطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي أن يحصر الأوزان الشعرية العربية في ستة عشر وزناً لا يجوز للشاعر الخروج عنها وتجاوزها، إلا أن هذه النظرة التقليدية الشكلية جمدت الإيقاع العربي لفترة طويلة وسجنته في قمقم حديدي لا يقبل الكسر والتمزيق، ووالى النقاد القدماء هجمات عنيفة على الشعراء في هذا الصدد، فأحصوا هفوات الشعراء الوزنية وتتبعوها، وصنفوهم تبعا لكثرتها أو ندرتها في أشعارهم، وبذلك كان الوزن مقياسا للشاعرية وقانونا مسطراً ومقدسا لا يجوز بأي حال الخروج عنه والإنفلات منه، متناسين الشعر في حقيقته وجوهره، متجاهلين الشاعر بانفعالاته وإحساساته وأفكاره، متغافلين التاريخ بصيرورته وتطور الشعر والشاعر حسب قانونه. هذا التاريخ هو الذي سيفرض نفسه على الشعر ويخرجه من إيقاعية العصور القديمة ليستجيب للظروف المستجدة وملابساتها اليوم مثلما فعل في حشمة وخجل في الموشحات والأزجال الأندلسية التي برهنت على قدرة الشعر على تنويع أوزانه وقوافيه وموسيقاه.

إلا أن الشعر العربي لن يتحرر من قمقمه الموسيقي إلا في العصر الحديث بظهور القصيدة الحديثة التي هتك فيها الشاعر الحجب المفروضة على رؤياه، وفك القيود التي كبّلت نغمات صوته بتحطيمه للعمود الخليلي الذي رزح الشعر العربي تحت وطأته قرونا عديد

مؤكداً بذلك رغبة جنينية تعمل في داخله، وتحركه بدوافعها إلى الإحتجاج والتمرّد على الأشكال القديمة بموضوعاتها وموسيقاها، هذه الرغبة هي التي تتبرعم اليوم في الشعر وتنمو لتفسح له مجالات التجاوز والتخطي والدخول في فسحة الحداثة بأبعادها المتنوعة.

لن ندخل في سلسلة التحليلات التاريخية والاجتماعية. والظروف والملابسات التي ولّدت هذه الرغبة في الشاعر وأكسبتها مشروعيتها، وإنما نتطرق إلى التجربة الإيقاعية تطبيقا في ديوان محمد بنيس (في اتجاه صوتك العمودي) كما فعلنا عند استخلاص البعد المكاني فيه.

إن الإيقاع الموسيقي في هذا الشعر لا ينبع من التزام الشاعر بالتفعيلة الواحدة وتكرارها إلى مالا نهاية، ولكن ينبع بالأساس من هذا التآلف الموسيقي الذي تكوّنه الكلمات في تماسكها وشد بعضها إلى البعض بتلقائية وعفوية لا تنبعث من ثناياها روح الصنعة والتكلف في اقتناص الألفاظ، ومن أجل الوصول إلى دائرة موسيقية معينة يفرضها الشاعر على نفسه.

لاشك أن هذا الالتزام بالتفعيلة الواحدة يخلق معوقات في سبيل التعبير الحر، ولكننا نلحظه عند بنيس التزاماً عفويا صادراً عن الروح الشعرية نفسها، ونابعا من أعماقها ومتشكلا حسب الأفكار والصور الشعرية.

فإذا كان الوزن التفعيلي لا يختلف في مظهره الخارجي عن الوزن البحري من حيث الجهر الموسيقي وصخبه، والرتابة النغمية، لأن قعقعته وجلبته شكلية محضه، خارجية، تطفو على المعنى الشعري ولا تداخله أو تشاكله، فإننا بالعكس نحس في شعر بنيس هذا الإيقاع الداخلي المتنامي من أعماق العبارة الشعرية يتخلل المشاعر والإحساسات ويساوقها فيعلو ويرتفع في حالة الهيجان والتوتر كما أنه يسكن ويهدأ عندما يتراجع الشاعر إلى الذات وينهمك في تحليل أفكاره عندما تلابسه فكرة عزيزة يتوخى بسطها. ويمكن ملامسة هذه الظاهرة الإيقاعية في المقطعين التاليين حيث تختلف الأنغام الموسيقية باختلاف الأحوال الإنفعالية والأجواء الفكرية التي يسبح فيها الشاعر.

يقول محمد بنيس :

جِئْنَاكَ الْيَوْمَ كَمَا جِئْنَا مِنْ قَبْلُ جِبَالَ الرِّيفْ
وَنَشَرْنَا العَمَّ هُنَا
وهُنَاكْ
أَدْغَالٌ واحِدَةٌ
جَمَعَتْنَا الرِّيفْ
وَطَنُ الجِلْبَابِ وَأَشْجَارِ التِّينْ
هَلْ نَنْسَاكَ الآنَ وأَنْتَ لَنَا ؟
وَالعَمُّ عَلاَمَتُنَا ؟
طَوَّقْنَاكَ بِأَلْفَتِنَا وقَبِيلَتِنَا ومَتَاعِ الجِسْمْ
هَرَّبْنَا أَشْعَارَكَ مِنْ آفَاقِ مُحِيطِ الأُذُنْ
وَدَخَلْنَا فَصْلَ النَّارْ (9)

يربط الشاعر بين الثورة الفيتنامية بزعامة هوشي منه والثورة الريفية المغربية بقيادة الزعيم المجلبب عبد الكريم الخطابي، ويمزج بينهما تعبيراً عن مصير الشعبين ونضالهما المشترك ضد العدو الأمبريالي، إلا أن الذي يستوقفنا بالأخص هو الجو المسيقي الذي يغلف هذا المضمون. بالضرورة ان تمثل الثورتين في حركيتهما وفعاليتهما يستدعي انفعالا خاصا وإحساسا متميزاً يتطلب هتافية وصخبا موسيقيا حاراً يكون في مستوى الحرارة الانفعالية الداخلية، ولهذا يتوسل الشاعر بالايقاع السريع الذي تتواثب أنغامه في خبب سريع بنوع معاني الايحاء الموسيقي، وبحروف المد المفتوحة التي تتوالى في المقطع حتى تزيد على العشرين. ومن المعروف أن حرف المد المفتوح يستغرق مدة زمنية أطول يقضيها الحبل الصوتي مرتفعا إلى أعلى، وهذا الارتفاع في حروف المد يناسب الانفعالات المتوترة التي يعبر عنها الشاعر في المقطع، فالمد في الكلمة الأولى يعبر عن هذه الرحلة التي يقوم بها الشاعر من جبال الريف إلى أدغال الفيتنام معانقا أب الثورة الذي اقتحمت أشعاره الثورية أذن الشاعر كما أن المد في الكلمة الأخيرة (النار) يدل على الدخول في أحضان الثورة المسلحة والسكون فيها دلالة على متابعة السير النضالي وسط النار. إن الحس الموسيقي المرهف للشاعر ووعيه بالخصائص الصوتية للكلمات دفعه إلى تجنب الكلمات ذات الحركات المتتابعة التي تكون عادة سريعة في النطق، والتقاط كلمات يتوفر فيها المد المفتوح لما توحي به موسيقيتها من امتداد زمني وتعبير معنوي عند مواصلة الطريق والإستغراق فيها. إن استغلال طاقة هذا الحرف وحركته مكنت الشاعر من الهتاف الشعوري دون السقوط في مهاوي الخطابية والمباشرة.

أما المقطع الثاني فيقول فيه :

كُلُّ الأَبْوَابِ هُنَا فِي السَّاحَةِ مُقْفَلَةٌ
والقَلْبُ يُرَابِطُ فِي ضَوْءٍ سِرِّيٍّ
يُوقَدُ مِنْ ثَقْبِ الأَبْوَابِ
يُجَاهِرُ بِالجَسَدِ المَوْقُوفِ يُرَتِّبُ لِلْعُنْفِ
مَوْعِدَهُ وَيُصَاحِبُ صُورَةَ مَنْ يَنْحَازُ
الوَعْدُ إِلَيْهِ بِهِ أَخْبَارُ الضَّجَّةِ
تَنْفَرِدُ (15)

لكننا حين ندخل لحظة وجودية الذات في انتكاستها، وتقفل الأبواب وجه الشاعر ويرابط القلب في مساحة ضيقة سرية، يرتد الشاعر إلى نفسه في حديث داخلي حلمي يسترجع فيه الذكرى، ويقف متأملا يرتب مواعيد المرحلة المقبلة ويرسم الخطوات إليها : وهذا موقف فكري يحتاج فيه الشاعر إلى الهدوء والسكون، لذلك نراه يوقع أفكاره على أوتار شجية تمتد أصواتها إلى داخل نفس الشاعر ؛ بالرغم من لجوئه إلى استخدام كلمات تدل على العنف والاشتعال والمجاهرة والضجة ليخلق جوا عنيفا مشحونا بالتوتر والإنفعال. إلا أن هذا الإيقاع يبقى خافتا نتسمعه ونتصنته في دواخلنا متلمسين أنغامه من خلال التآلف النسقي للألفاظ دون الاحتياج إلى الإدراك العقلي له والمتمثل في تفعيلاته ووزنه، حيث إن هذا الوزن يأخذ مكانة ثانية في إيقاعية النص، وإطاراً خارجيا له « ان الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية، مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للإصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية. إن أهمية هذا المسمى،

بالنسبة للشعر، كانت تعادل أهمية إقامة الصلة بين الموضوع والبناء بالنسبة لدراسة النثر. بالعثور على أوجه إيقاعية ونظمية قد قلب، بصفة نهائية، مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب » (11).

هكذا يتنامى الحس الإيقاعي من داخل النص ويستمد ملامحه الموسيقية من اللغة الشعرية في جوهرها وذاتها بعيداً عن مكوناتها النبرية الخالصة المتمثلة في حركاتها ومداتها، وتكتسب بذلك مدلولها الشعري المتغير حسب تموضعها.

لقد استطاع محمد بنيس أن يستفيد كثيراً من القيم الصوتية لكلماته التي يشحنها بالطاقات الإنفعالية والنفسية لخلق إيقاع شعري يسري في التأليفات اللفظية، وهي شحنات لا تستمد حرارتها وحيويتها من النظام الموسيقي الخارجي الذي يتبعه بنيس في بعض القصائد من التزام الأوزان التفعيلية، ولكنها ترجع بالأساس إلى الامتلاك الشخصي لمعجمه الشعري الذي يغذيه بحساسية خاصة تغلف الكلمة لتضفي عليها أصباغا إيحائية تحيل معناها المعجمي معنى أسطوريا شعريا قادراً على ترجمة مدلولات جديدة للكلمة لم نعهدها في الإستعمال العادي.

إلا أن الحكم لا يعمم على كل أجزاء الديوان، ذلك أن الشاعر قد يرتفع أحيانا إلى قمة الإيقاع الموسيقي المنسجم مع الفكرة يصل إلى درجة مشاكلة المضمون الفكري ومطابقته مطابقة تامة لا يصح فيها الفصل بينهما سواء أكان هذا الإيقاع داخليا أم كان خارجيا وزنيا ؛ كنه يسقط في أحيان أخرى إلى مستوى النثرية الفجة حيث يغدو النص الشعري سرداً وصفيا يعتمد بالدرجة الأولى على الربط وإحكام الربط والتسلسل بين أجزاء الجملة. فلا تناغم للكلمات ولا إيقاع أو موسيقى في تآلفها، إن الكلمة في هذه الحالة تفقد حسها الشعري وتحنط في تابوت المعنى المقصود، بحيث لا تتجاوز الدلالة الجاهزة التي تحملها في الإستعمال اليومي. إن هذه الأجزاء موزعة في الديوان بشكل يجعلها تبدو كحفر وثغرات بيضاء نتعثر فيها ونحن نتابع السير في مجرى الشعر، إن هي إلا سقطات نعللها ونفسرها بالكلل والعياء الذي يصيب الشاعر أثناء مسيرته المضنية في أدغال الشعر، يستسلم الشاعر فيها لهوس الكتابة الذي يلاحقه. إنه بدل الإسترخاء والاستراحة النفسية لاستجماع طاقاته الشعرية يأبى إلا متابعة السير غير مبال بالقيم الشعرية الفنية، تاركا حبل التعبير على الغارب ولذلك تفتقد الجملة شعريتها وإيقاعيتها وموسيقيتها، ويتقطع النفس النغمي الذي ألفناه في القصيدة.

ولعل المقطع الرابع من قصيدة « شهادات تمر في الأذن والعين » يوضح ذلك ويجليه حيث يسترسل الشاعر في وتيرة نثرية قائلا :

وليِ مِنْدِيلُهَا بِالوَعْدِ أزرَقُ رَفَّ مَرَّبِنَا ونَحْنُ نُهَيِّءُ الحَفْلَ الجَديدَ
سَأَلْتُموهُ مِن ارتِفَاعِ البَرقِ يَنْزِلُ حَافِيَ القَدَمَيْنِ قَالَ وكَانَ يَجْرِي بَين
أسْوَاقِ المدِينَةِ حِينَ سَلَّمَ وعْدَهُ وانْحَلَّ عُنُقاً لا سَمَاءَ لَهُ سَيَفْتَحُ لِي
ومَا رَدَّدْتُ غَيرَكِ يَاجِهَاتِ النَّصْرِ فَتَهْتَزُّ المَشَاعِلُ والدُّفُوفُ ـ تَدُورُ فِي
الأرضِ العَلاَمَةُ دَوْرَةً أُولَى (12)

إذا كان هم الشاعر الموسيقي في القصيدة الموزونة يتجه رأسا إلى تحكيم الأنغام الموسيقية المعينة في نظمه، ملتزما الشروط العروضية التي توفرها التفعيلة في تغيراتها، فإن القصيدة النثرية تتطلب مجهوداً أكبر وحسا موسيقيا مرهفا أرفع يمكّن الشاعر من خلق الايقاع الضروري للجملة وتشكيله وفق النفس الشعري الذي ينطلق منه. إن هذا الحس هو ما يفتقده النص أعلاه حيث يبدو الشاعر منشغلا بالربط بين جمله في نثرية وخطابية مباشرة ونستطيع تلمس هذه النثرية الجافة بتفصيل من خلال مقاطع العبارة التالية : وقد مر بنا ونحن نهيىء..... ؛ قال وكان يجري..... ؛ العلامة دورة أولى.... إن هذه التراكيب النثرية تفتقد كل حرارة شعرية وتمزق الجو الشعري المخيم على القصيدة فتربك إيقاعها الموسيقي وتفككه في اضطراب وفوضى موسيقية.

« إن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر. بالعكس إن هذا الجوهر يتأكد أكثر.. إن أي عنصر من عناصر النثر، حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطته وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين : التشديد على هذا البناء، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد. » (13)

إن التتابع النثري في المقطع، وصياغته المرتكزة على قيم مجازية استعارية بلاغية محضة أفقده كينونته الشعرية وانحدر به إلى مستوى التعبير العادي في لغة نثرية بسيطة تزينها هذه القيم البلاغية المتجمدة « إن الشعر لا يصبح حينئذ نثراً مزينا بالمحسنات أو مشوها بالحريات. إنه صفة غير قابلة للإختزال ولا للوراثة. إنه ليس صفة بل جوهرا، ويمكنه بالتالي أن يعرض عن الإشارات لأنه يحمل طبيعته في طياته ولا يحتاج إلى أن يبرز هويته خارج ذاته : إن اللغات الشعرية والنثرية مفصولة بالقدر الكافي مما يجعلها قادرة على الإستغناء حتى عن الإشارات الدالة على فسادها. » (14)

هكذا يتضح أن البعد الإيقاعي في الديوان لا يستند بالأساس على المقومات الموسيقية للوزن بل إنه ينطلق من داخل البنية اللغوية نفسها متى اكتسبت اللغة فيها صورتها الأسطورية وبعدها الشعري الممزوج بالعواطف والإحساسات الذاتية للشاعر ولم يتسلط عليه الإدراك العقلي للكلمة ؛ لغة الشعر في حد ذاتها غير عقلية Trans-rationelle لأنها كشف لعالم جديد وخلق له، تأخذ في أبعادها اللاعقلية من هذه الإيحائية التي تتصف بها في الشعر، وهذه الزئبقية التي تجعلها غير قابلة للتحجر في مدلول معين متعارف عليه. ومن ثم يكون جرس اللغة الشعرية ذا نبرات مهموسة نحسها في الداخل دون الحاجة إلى الصخب الوزني الخارجي.

باختصار يمكن القول في الأخير أن البعدين (التشكيلي، والايقاعي) يحققان تكاملهما في التعبير عن الحاجات النفسية التي تعتمل في الذات الشاعرة، ويتآلفان في انسجام ليصبا في العمق الفكري للشاعر. وهذا ما يجعلهما من صميم التجربة الشعرية ويخرجهما من دائرة التزيين والزخرفة الشكلية الفارغة التي لا تلبث أن تزول عن التحليل والتأمل الصحيح.

بنيس والحداثة :

إن بنيس يفتح في الشعر المغربي على العموم دروبا جديدة يرتاد بها الحداثة بآفاقها الرحبة، إنه يتجاسر بشجاعة على الوضع الشعري الحالي، ويحاول بإمكانيات متواضعه لا زالت تحتاج في حد ذاتها إلى الصقل والتجريب، تخطي هذا الواقع الأدبي وتجاوزه إلى أبعد مدى، مستلهما التجارب العربية في هذا المجال ومستفيداً منها. إن إشكالية الحداثة في الأدب العربي ــ والشعر منه بخاصة ــ لم تتضح بعد الرؤية في مجاريها، ومازالت تسلك المنعرجات بحثا عن الطريق القويم الذي يفضي إلى الميدان، فالتجارب التي خاضها أدونيس وجماعته، وما زال يخوضها في هذا المجال، لم تجد بعد التربة القابلة لها ولم تبن الأسس المتينة لدعائمها النظرية والتطبيقية، نظراً للظرف التاريخي العربي الذي انبثقت فيه» والأوضاع السوسيو ــ ثقافية التي تموضعت فيها والتي يغلب عليها الصراع بين أنصار القديم التراثيين المتقوقعين في الثقافة العربية، وأنصار الجديد المتفتحين على التراث الإنساني العام الساعين إلى ربط الحضارة العربية بالحضارة الإنسانية ومحاولة استيعابها ومسايرة مراحلها. وليس من السهل تجاوز هذا الصراع والقفز عليه، لأن البناء الإحداثي لم تكتمل بعد شروط قيامه ولم يتحدد بوضوح في المعالم التاريخية والأذهان والفكر العربي « إن مفهوم الحداثة ما يزال غائما في الذهن العربي، وهو من المفاهيم التي لم تتضح بعد أبعادها عند أرباب الحداثة في الغرب، لأن الحداثة ما تزال في بداياتها كما قلت أكثر من مرة... والكاتب المعاصر ليس بالضرورة حديثا بل قد يكون من القديم الأقدم، وهناك عدد كبير من الكتاب في العالم مازجون بين القديم والحديث وهم بعدد وفير في العالم المصنع، ولا يخلو أدبنا من هؤلاء. وهذا التأليف بين خطين مشروع لأنه منتج » (15).

في إطار هذا الغموض المفهومي للحداثة تدخل محاولة بنيس الاحداثية وتجربته الشكلية التي لم تستوف شروطها التاريخية وضروراتها الاجتماعية والثقافية، ولذلك تظل محاولة حجولة تصدم الذوق دون أن تؤذيه فيرى فيها النقد المغربي « مجرد قلق يعتري الشعرية في الديوان، ومنافسة بين القيمتين : القيمة الشعرية والقيمة البصرية »، بل إنه يتعدى ذلك إلى تأويلها، للدلالة على إفلاس الشعرية في الديوان : « لا يمكن لنا إذن، أن نؤول هذا التوسل والإسترفاد، وهذه التربيع والتعاوير والتحازير التي تنداح على الورقة، وهذا الي التجريبي المستمر لعنق اللغة الشعرية إلا بإفلاس الشعرية ودخول النص الشعري (الإحداثي) في عنق الزجاجة ؟ ! » فهل يؤكد الديوان هذا التوسل والاسترفاد ؟ نجيب بالنفي المتحفظ، لأن بنيس لم يمتلك بعد مقومات الحداثة ولم يستوعب مستلزماتها التاريخية وشروطها الواقعية لأنه يظل في مرحلة الإنبهار بالآخر تتصارع في داخله الرغبة المخلصة الخالصة في مجريات واقعه بمخاضه العسير المتقلب والخوف من الارتماء في أحضان التغريب، إنه بمغامرته في هذه الحداثة يرفض الجمودية ويصدر عن قناعة متوحشة تجعل الشعر تعبيراً استشرافيا عن المستقبل يأبي الخضوع للحاضر ولكنه في نفس الوقت يتمسك بهذا الحاضر لينطلق منه.

ومن هنا كانت الأبعاد الزمكانية ذات دلالة تعبيرية تدخل في صميم العمل الشعري، وترتبط بالمضمون ارتباطا عضويا فتشترك في معمارية النص الشعري وبنائيته دون أن تتحول إلى ليّ تجريبي، وزي الموضة الذي يخفي في داخله الهشاشة والضحالة.

إن بنيس وهو يخترق أسوار الحداثة لخلق وبناء نص حديث يقضي على ثنائية الشكل والمضمون، يسهم بتجربته في مسيرة الشعر المغربي ويضع لبنته التحديثية ف صرح هذا الشعر؛ ولا شك أن شعرنا المغربي يحتاج إلى مثل هذه اللبنات ليستوي بناؤه ويشتد عضده، ويؤكد حضوره بخطى ثابتة راسخة قادرة على بلورة الرؤية الاستبصارية الواضحة التي ينشدها الواقع بزخمه وينتظرها من طليعته المبدعة.

2 يونيه 1980

هـوامـش :

الدراسة تعتمد الديوان (في اتجاه صوتك العمودي) لمحمد بنيس الصادر عن مطبعة الأندلس بالدار البيضاء 1980.

1) الديوان ــ قصيدة ــ هذه القصيدة المطاردة ــ ص.23
2) الديوان ــ قصيدة ــ هذه القصيدة المطاردة ــ ص.15
3) الديوان ــ قصيدة ــ والأيام مشتعلة أبداً ــ ص.38 ــ 39
4) Roland Barthes-Mythologies Ed. seuil- ص.220
5) نفس المرجع السابق هذه القصيدة المطاردة ــ ص.200
6) الديوان ــ قصيدة ــ ما جاء على صورة شنق ــ ص.65
7) Chemins Actuels de la critique- Coll 10/18 ص.145
8) الديوان ــ قصيدة ــ والأيام مشتعلة أبداً ــ ص.44
9) الديوان ــ قصيدة ــ هوشي منه أنت الحلم أنت الحقيقة ــ ص.110
10) الديوان ــ قصيدة ــ كل الرجال مروا من هنا ــ ص.76
11) « نظرية المنهج الشكلي ــ ترجمة ابراهيم الخطيب » مجلة أقلام ــ عدد 10 أكتوبر 79 . ص.35
12) الديوان ــ قصيدة ــ شهادات تمر في الأذن والعين ــ ص.84
13) مجلة أقلام المذكورة ص.43
14) R. Barthes . Degrés zero de lécriture ص.34
15) مجلة « مواقف » عدد 35. مقاربات من الحداثة ــ أنطون مقدسي ــ ص.48

محيي الدين بن عربي

حـــالات *

(بَلاَغَةُ الحُرُوف)

اعْلَمْ ـ وفقنا الله وإياكم ! أن الحروفَ أُمَّةٌ من الأمَمِ، مُخَاطَبُون ومُكَلَّفُون ؛ وفيهم رُسُلٌ من جنسهم ولهم أسماء من حيث هُمْ ولا يعرِفُ هذا إلا أهلُ الكشْفِ من طَرِيقنا. ـ وعالَم الحروف أفصَحُ العالَم لِساناً، وأوضَحُه بَيَاناً. وهم على أقسام، كأقسام العَالَم المعروف في العُرف.

السفر الأول، ص .260.

(حَرْفٌ عَاشِقٌ)

اعْلَمْ أنّهُ لَمَّا اصطحب الألف واللام، صَحِبَ كل واحد منهما ميلٌ، وهو الهوى والغرض. والميلُ لا يكون إلَّا عن حَرَكَةٍ عِشْقية. فحركة اللّام حركةٌ ذاتية ؛ وحركة الألِف، حركة عرضية. فظهر سلطان اللام على الألف لإحداث الحركة فيه. فكانت اللام، في هذا الباب، أقوى من الألف لأنها أعْشَقُ، فَهِمَّتُهَا أقل تعلُّقاً باللام، فلم تستطع أن تُقيم أودَها.

فصاحب الهِمَّة، له الفعل، بالضرورة، عند المحَقّقين. هذا حظ الصوفي ومقامه، ولاَ يقدر أن يجاوزه إلى غيره. فإن انتقل الى مقام المحققين، فمعرفة المحقق فوق ذلك. وذلك أن الألف ليس مَيْله من جهة فعل اللام فيه بهمته، وانما ميله الى اللام بالألطاف، لتمكن عشق اللام فيه. ألا تراه وقَدْ لوى ساقه بقائمة الألف وانعطف عليه، حذراً من الفَوْت ؟ فميل الألف إليه، نزولٌ.

السفر الأول، ص .325.

(تَوالُجُ الكَافِ والنُّون)

ثم عِبارةِ الشَّارع، في الكتاب العزيز، في ايجاد الأشياء عن « كُنْ ! ». فأتى القرآن بالحرفين اللذين هما بمنزلة المقدمتين، وما يكون عند « كُنْ ! » (هو) ب (منزلة) النتيجة. وهذان الحرفان هما الظاهران ؛ و (الحرف) الثالث، الذي هو الرابط بين المقدمتين، خَفِيَ في « كُنْ ! »، وهو الواو المحذوف لالتقاء الساكنين. كذلك إذا التقى الرجلُ والمرأةُ لم يبق للقَلَمِ عينٌ ظاهِرَةٌ. فكان إلقاؤه النُّطفةَ في الرحم غيبا لأنه سرٌّ، ولهذا عُبِّرَ عن النكاح بالسِّرِّ في اللسان، قال ـــ تعالى ! ـــ . : « وَلَكِنْ لَا تُواعِدُوهُنَّ سِرًّا ». وكذلك عند الإلقاء يسكنان عن الحركة. وتُمَكِّنَ إخفاءُ القلم كما خَفِيَ الحرفُ الثالث، الذي هو الواو من « كن ! »، للساكنين. وكان (الحرف الثالثُ الخفي هو) الواو لأنَّ له العلو، لأنه متولد عن الرفع وهو إشْبَاعُ الضمة، وهُوَ من حروف العِلة.

السفر الثاني، ص،ص. 300،301.

(ما بَيْنَ القَلَم واللَّوْح)

فكَانَ بين القَلَم واللَّوح نِكَاحٌ معنوي مَعْقُولٌ، وأثرٌ حِسيٌّ مشهود. ـــ ومن هنا كان العمل بالحروف عندنا ـــ وكان ما أُودِع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق، الحاصل في رَحِم الأنثى. وما ظهر من تلك الكتابة، من المعاني في تلكَ الحُرُوفِ الجرمية (هو) بمنزلةِ أرْوَاح الأَوْلَاد المودعة في أجسامهم. ـــ فافهَمْ والله يقول الحق وهو يهدِي السَّبِيل.

السفر الثاني، ص. 314 .

(نَعَم، لَا)

ولقد دخلتُ يوماً بقرطبة على قاضيها أبي الوليد ابن رشد، وكان يرغب في لقائي لَمَّا سَمِع وبلغه ما فتحَ اللّهُ به عليَّ في خلوتي، فكان يظهر التعجب مما سمع. فبعثني والدي إليه في حاجةٍ، قصْداً منه، حتى يجتمع بي، فإنه كان من أصدقائه. وأنا صَبِيٌّ ما بَقَل وجْهي ولا طَرَّ شاربي. فعندما دخلتُ عليه، قام من مكانه إليَّ محبةً وإعظاما، فعانقني وقال لي : نَعَم ! قلت له : نَعَم ! فزاد فَرَحُهُ بي لفهمي عنه. ثم استشعرتُ بما أفرحه من ذلك، فقلت له : لا ! فانقبض وجهُه، وتغير لونُه، وشكَّ فيما عنده. وقال لي : كيف وجدتُم الأمْرَ في الكشف والفيض الإلٓهي : هل هو ما أعطاه لنا النظرُ ؟ ــ قلتُ له : نَعَم، لَا ! وبَيْنَ نَعَم ولَا تطير الأرواحُ من موادِّها، والاعناقُ من أجْسَادِهَا. فاصفرَّ لَونُه، وأخذَهُ الإفْكِلُ، وقعد يحوقل، وعرف ما أشرت إليه...

السفر الثاني ص.372.

(حياة الحُرُوفِ في أشكَالِهَا)

وأعْلَم أنَّ هذه الحروفِ لم تكن لها هذه الخاصية من كونها حروفاً، وانما كانت لها من كونها أشكالًا. فلمَّا كانت ذواتُ أشكال، كانت الخاصيةُ للشكل. ولهذا يختلف عمَلُها باختلافِ الأقْلامِ. لأن الأشكال تختلف. فأما (الحروف) الرقمية، فأشكالُها محسوسةٌ بالبَصَر. فإذا وُجِدَتْ أعيانُها، وصحبتها أرواحُها وحياتُها الذاتيةُ، كانت الخاصية، لذلك الحرف، لشكله وتركيبه مع روحه. وكذلك إنْ كان الشكلُ مُرَكَّباً من حرفين أو ثلاثة أو أكثر، ــ كان للشكل روحٌ آخر ليس الروحَ الذي كان للحرف على انْفِرَادِهِ. فإن ذلك الروح يذهب،

وتبقى حياة الحرف معه. فإنَّ الشكْل لا يدبره سوى روح واحد. وينتَقِلُ روحُ ذلك الحرفِ الواحدِ الى البرْزَخ مع الأرواح. فإن موت الشكل، زواله بالمحو. وهذا الشكل الآخر، المركب من حرفين أو ثلاثة أو ما كان، ليس هو عين الحرف الأول الذي لم يكن مُرَكَّباً...

السفر الثالث، ص،ص. 205،206.

(ألْوانُ المَوْتِ)

والطائفةُ تسمي الجوعَ، في « الموتات الأربعة »، الموتَ الأبيضَ. وهو مناسب للضِّياء. فإن لأهْلِ الله أربعُ موتات : موتٌ أبيضُ، وهو الجوعُ ؛ وموتٌ أحمرُ، وهو مخالفة النفْس في هواها ؛ وموت أخْضَر، وهو طرح الرقاع في اللباس، بعضُها على بعض ؛ وموتٌ أسودُ، وهو تحمُّل أذى الخلق، بل مُطلق الأذى. ــ وانما سميت لبس المرقَّعات موتاً أخضر، لأن حالَتَهُ حالةُ الأرض في اختلاف النَّباتِ فيه والأزهار. فأشْبَه اختلاف الرقاع.

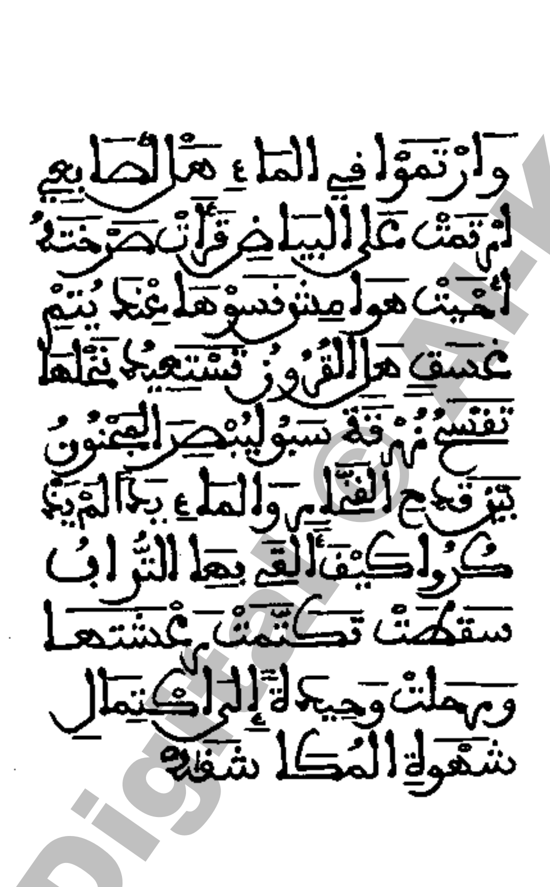
وأما الموتُ الأسودُ لاكتمال الأذَى، فإن في ذلك غمَّ النفْس. والغمُّ ظلمةُ النفس. والظلمة تشبه، في الألوان، السواد. ــ والموت الأحمر، مخالفة النفس، شبيه بحُمْرَةِ الدَّم : فإنه من خالف هواه، فقد ذَبَحَ نفْسَهُ !

السفر الرابع، ص، ص. 145،146.

ه الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحي، تصدير ومراجعة د. ابراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، 74،75. العناوين الفرعية من صنع المجلة.


هكذا
كلمني الشرق
موسم الحضارة
محمد بنيس
تخطيط
عبد الوهاب البوري


كُلُّ شيءٍ من نسيانه فيه ينهضُ هـا
هي الشهادة امتنعت بوقعها
لك وها هي الهداية تعبر النـ
ـهر تمتدُّ من أمير لأمير والمكو
ثُ وحدها تنشدُ هذه الرؤوس
بالمياه فاقترب مني
أيها البعيد
سمعت
قصبةُ النواي تحضر مجالس
للتعب اقترب فلا ع فارس تس
تريح في اشتعالها غربة الحروف
وانبلاج مشهد الاحتراق عم
باتت لغيام من بساتين العساكر
بعود للغناء هلال الصبيان

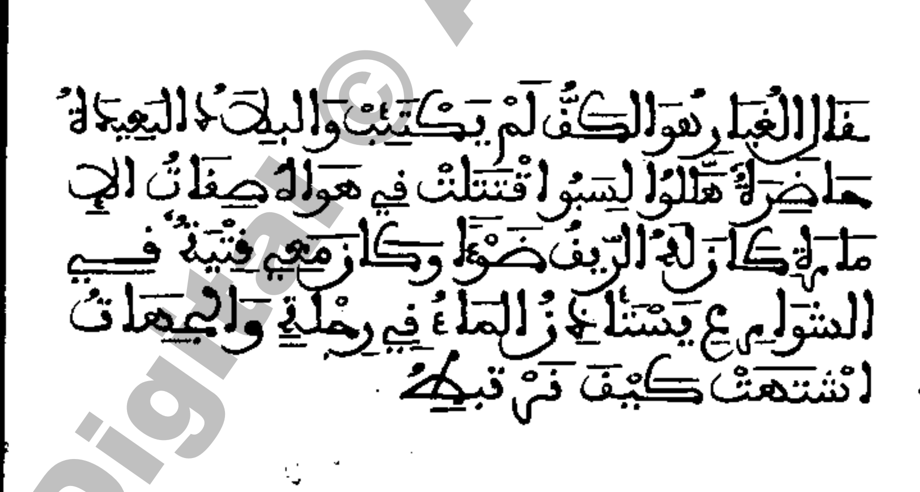

وان تموا في الماء هل أصابعي
لم تمش على البياض فرأت صرخته
أمشت هوا منذ نسوها عند يتم
غسق هل القرون تستعيد نخلها
تفتش منهوقة تسبو لتبصر المجنون
بين قدح الفنا والماء بدا المدينة
شكرا كيف ألقى بها التراب
سقطت تكتمت عشتها
ومهلت وجيدة إلى اكتمال
شهوة المكا شفة




لعلها الماء الوحشي صحو مملكة تعلقت
بمرافئ توشح وشتيت خرافات وهمست
نسغ الهاجس سماء سمت كل سيل
ستبقى تلك الكتب المنقوعة بالقتل أقنعتنا
يوما أعمتنا وأتانا الماء بأجساد تغتال
النوم

تقوم ضفاف سبو بالرؤوس التي قطعت غدرة
فاستدارت بها الأرض حدائق وما زلت أذ
كرها في منتزه الصبا وتوالي الشهور هي اليوم
ضاقت بأجداثها وترامت مع الريح أغنية تت
جول حول أفنائها وتخرج من ثقب هذا الجدار حما
ما تعلقته مرة فاستطار بي الشوق لأفقدها
في الفضاء تعلمت منها التقاط السحاب وجمع
البروق وسبي الغمامة خالطتها في انتهاك الرضى
والقبول على سدة الأقاصير انتقلت في دمائي
قرونا رأيت الغزاة يطوفون حولي لم أحترف رهبة
أو فرارا تجمعت عينا وكفا تجمعت سرا وجهرا
فكنت رماة يجيئون من كل فج تحول ما بيننا
خندق وما خلفنا شاهقين تقدم من طلبنا
جل باللثام هل الوشم ينهض؟ قامت نجوم
الشواطئ واستقدمت كل زاوية نعلها زلت

للشعوب الجبال رأيت المدينة غاضبة والنساء خم
جن على غير عادتهن فصل حدود البعاد بيننا
نهر وأنهار من مسها أن تنتشر في البلاد صلاة
البناء لكوكبة من غابة يدعون حنين كلام
فخطفه الصمت نامت رؤوس ليوم وقامت رؤوس
سمعت موافقتهم تتماوج أو تتناسخ نصف
ذراع يطوله الوشم فاض على ركبتي تقنت
سرائر وجهي انبعثت جهات القمر فكاشفت
خوذ بهم بالعمامة ذاك الذي جرفته مياه
سبو غمرة يتشمم بماء القنال ويكتب في اللوح
شعرا منا بشيره بلغات النبات لتأخذ منهما
معالم حلوان فتعلو وتطوف الرؤوس تعلن
جدا يلدها القيروان انبعثت تونس وفاس بين
المغيب ودجلة من يستضيف معي غلة خرجت
من مياه سبو؟ صوتهم يتوحد في رقعة لاحت



فالغبارُ هو الكفُّ لم يكتئبْ والبلادُ البعيدةُ
حاضرةٌ هللوا ليسبوا فتنتلتْ في هواءِ صفاتُ الإ
مامةِ كان لي الريفُ ضوءاً وكان معي فتيةٌ في
الشوارعِ يستنبعونَ الماءَ في رحلةٍ والجهاتُ
انتهتْ كيف نبتهجُ



قبل أن تنتهي ماء سبو تنتهي أمشاهدك
النهري إلى منزلك الآن تنتاف
لن تحتاج لغار رصدي ترويه لك عن كيف
الماء انشق الآن فلم انسل فتن حتى فاجأ
ها هم سموا الموت لصيقاً بالعال
خرجت بقايك النسيان لهم هذا الـ
ورق المشغول وما كتبوا للريح سرا
ثم يفهمها حمنا موت آخر من بنيك
أن بقايا الانعزلت في أغنية لم تحتن
أعناب القلعة لم تتعب من لون الماء
صلاة أعشاب حصير باب من تفعـ
ها الآن عمر أسرك القسم الشعبي
تذكرت الأصوات من البعد الآن
قرباً من عتاب الزنك انكسار الـ
ضنى انفلات الضوء انصرفوا



عنْ أخبارِ الموتى إلى أخبارِ النّصْرِ ولكنّ
الماءَ أبردُ منّا أخضرُ بعدَ الليلِ
وقالَ الذكرُ شاهِدُنا في حُنْجُرةٍ لا
يلبسُها الصّمتُ فكيفَ يُصادُ في
الوعدُ ؟


علمني الماء السعيد انزلاق الزرافة
كبرياء
عاشق


وأنا
أشعر فهي
أبيه قراق تص
غنت سبو وما جبرا
أموجا عند الصخرة غا
ب فلا نخيل أو حقول استقبلتنا
صبيانا نلعب بالكلمات سمعنا أف
واج الأسماء تناجي الأسماء الطين يهز الطين هدا
يا السلطان ترتقب صمتنا والماء فغطى
ساحتنا هل هذا المشهد علا إلي
نا منعوشا في لون الأحبار
أم الأقواس إلينا مالت
بين القصب المك
سور لتلقي
في
أسماء اللعبة منسيها

من تراثنا الحديث

محمد القندوسي

نصـــوص

هذه جملة من نصوص خطية ∗ لمحمد بن أبي القاسم القندوسي، الخطاط المغربي، المتوفى سنة 1861، تمحو التذكر والمعنى، تفجأ باضطرابها السامق حالة عين نسيت تاريخها.

ندمِّرُ العادة ونقول إن نصوص محمد القندوسي تنتسب هي الأخرى لتراثنا الحديث. من قبلُ كَتَبَ المشارقة هذا الابداع الخطي، وهو ممتد من الاندلس حتى حدود مصر، وارتضى المغاربة في العصر الحديث تعضيد الإلغاء ، على إثر تدخل المطبعة، فلم يبق غير ابن خلدون بحكمه المستهجن للخط المغربي.

كَتَبَ ابن مُقلة بيده الثانية، أما نحن فبأي يد نكتُبُ ؟

∗ عن « ديوان الخط العربي » لعبد الكبير الخطيبي ومحمد السجلماسي.





... الصلوات ... [illegible]

... عكاه والصرور وبعد فالحمد لله والصلاة

المعترف بذنبه الراجي الغفران من ربه والنجاة

... محمد بن ... القاسم الفسري ... [illegible]

... عليه وسلم والهيئة التامة العامة وسل ...

... توابع ... [illegible] ... والهي ... [illegible]

في ذكر الصلاة على النبي المختار صلى ...

الله عليه وسلم

[illegible]

... هنا قلبي وعند السؤال تنشي وبه ...

... [illegible] ... نبيه بشار ... [illegible]

على ... [illegible]

... [illegible] ... نورا على ...

[illegible] ... بنور ...


وضعف بلاغتنا
عن مشاهدتك
ومحبتك
والشوق إلى
بلقائك يا ذا
الجلال والإكرام

الحرية لعبد القادر الشاوي

مرت الآن ست سنوات على اعتقال الناقد عبد القادر الشاوي، وهو الآن بالسجن المركزي بالقنيطرة مع رفاقه، دون أن يشملهم قرار العفو الأخير.

عرف المثقفون المغاربة عبد القادر الشاوي شاعرا سنة 1968، ثم ناقدا له حضوره المتميز مع بداية السبعينات، بعد أن نشر جملة من الدراسات في كل من « العلم الثقافي » و « أنفاس » و « الاختيار » و « المحرر » و « الثقافة الجديدة » و « أقلام » و « مواقف » و « الاتحاد الوطني » وغيرها من الصحف والمجلات.

انتسب إلى اتحاد كتاب المغرب في مؤتمره الثاني، ولم يكن هذا الانتساب باردا، بل ترجم الشاوي انتسابه إلى ممارسة فعلية، خصيصتها المساهمة الديناميكية في إعادة هيكلة الاتحاد، وترسيخ تقاليده الديمقراطية، من خلال مشاركته في المؤتمرين الثالث والرابع، وتحمله المسؤولية ضمن مكتب فرع الدار البيضاء، وتقديم عروض ومناقشات، إضافة إلى استمراره في الكتابة والنشر وطنيا وعربيا.

ارتكز الشاوي في ممارسته النقدية على النتاج الأدبي العربي، بالمغرب والمشرق، معتمدا في رؤيته على تلمس منافذ الدخول الى النص وربطه بشرائطه الاجتماعية والتاريخية، مستلهما المناهج التقدمية التي ترى الى النقد كوظيفة منخرطة في الصراع الاجتماعي من أجل التحرر والديمقراطية، وساهم في توضيح هويتها الوطنية وتحديد مسارها التقدمي.

وإذا كان اعتقاله قد تم في نهاية 1974، فان مزاولته للكتابة لم تتوقف، بل استمرت بجديته المعهودة في قراءة ومتابعة النتاج الأدبي والفكري، وفي الوقت نفسه ظل متعلقا باتحاد كتاب المغرب، مهتما بنشاطاته. وهذا ما يحدده كعضو فاعل في حاضر ومستقبل الاتحاد، والوضع الثقافي، مهما حالت الأسوار دون حضوره بيننا.

لم يغادر شبابه بعد، فهو من مواليد 1950 بقرية باب تازة، حصل على الباكلوريا سنة 1967، وفي سنة 1970 تخرج من المدرسة العليا للأساتذة، واشتغل مدرساً بالدار البيضاء، وهو الآن يقاوم بالسجن المركزي بالقنيطرة نخر لوح الكتف وضعف البصر، متشبثا بحقه في الحياة، في التعبير عن آرائه الفكرية، في الالتحام بالشعب.

بسيط واع، مخلص، طموح، خصال جعلت منه رمزا نضاليا، وصوتا له فرادته في مسيرتنا الثقافية.

ولم يصمت اتحاد كتاب المغرب على اعتقال عبد القادر الشاوي، فقد أصدر أكثر من بيان وملتمس يطالب باطلاق سراحه، وسائر رفاقه، وأجرى اتصالات على الصعيد الرسمي، كما عمل في مؤتمرات اتحاد الأدباء والكتاب العرب على إصدار بيانات مماثلة، وتسليم ملفه الى لجنة الدفاع عن حرية الكاتب العربي. كل هذا قوبل بالصمت والتجاهل.

موجز بالدراسات التي نشرها

- مقالات حول محمود درويش وسميح القاسم.
- الشعر وحافة الوعي (في تجربة عبد الكريم الطبال الشعرية).
- الوعي التجريبي في القصة القصيرة (تجربة مبارك الدريبي).
- الماضي والزمن (في التجربة القصصية لمحمد عزالدين التازي).
- الوعي المضاد لتجربة الهزيمة (في التجربة الروائية لحليم بركات).
- النقد الذاتي وأزمة التفكير السلفي.
- أدب التلاميذ.
- كريم الناصري لقلق الكنيسة (في التجربة الروائية لعبد الرحمن مجيد الربيعي).
- الجوع والنار والنهاية (في التجربة الشعرية لمحمد بندفعة).
- الاغتراب والبديل : دراسة في تجربة الشعر المغربي الحديث.
- عن « العنف في الدماغ ».
- ضد الحزن (دراسة في شعر عنيبة الحمري).

وغيرها من الدراسات الجدية، علاوة على ما انجزه داخل السجن.

مقتطف من « الثقافة الديمقراطية ومهام النقد الأدبي »

«... إن مواجهة هذا الواقع بالنسبة للمثقفين الديمقراطيين بمختلف جوانبه، وفي ارتباط مع نضال الحركة الجماهيرية وكافة القوى الديمقراطية التقدمية، يستدعي بالضرورة طرح برنامج ديمقراطي لهذا النضال، يتوخى بصورة فعلية رفع مختلف العوائق التي تقف في وجه انطلاق هذه الحركة وتحقيق مطالبها العامة.

إن مهمة المثقفين الديمقراطيين والتقدميين في هذا الإطار يجب أن تتجه إلى إزاحة الهيمنة السياسية والايديولوجية للفكر البرجوازي الرجعي من صفوف هذه الحركة، وبناء منظور تقدمي لاختياراتها. ويمكن أن يتم ذلك في الممارسة النقدية التقدمية بناء على المهام التالية :

أولا : محاربة الفكر البرجوازي الرجعي في مجال الأدب والفن والتعرض لمختلف أطروحاته.

ثانيا : التعرض لاجهزته الإعلامية والدعائية وتوضيح مجال عملها وأساليبها المختلفة للسيطرة الثقافية البرجوازية.

ثالثا : توضيح الأهداف النظرية والعملية التي يخدمها نشاط الفكر البرجوازي الرجعي على الصعيد الثقافي، ومضمون دعايته للثقافة الامبريالية وقيم نظمها الاستغلالية.

رابعا : الدفاع عن المطالب الأساسية للحركة الجماهيرية المناضلة، في بناء ثقافة ديمقراطية تقدمية، وايجاد تعليم شعبي ديمقراطي علمي يعبر عن مطامحها.

خامسا : الاعلاء من شأن القيم الإيجابية والتقدمية في التراث الوطني والعربي والانساني والعمل على تقريب القيم الجمالية والنشاط الفكري بصورة عامة، من ادراك الجماهير الشعبية وربطها بوعيها الديمقراطي وبمشاكلها الاجتماعية العامة.

سادسا : نشر الفكر العلمي في أوساط الحركة الجماهيرية، والدفاع عن كل ما من شأنه أن يخدم تحررها وحريتها ومستقبل تطورها.

إن هذه المهام تتطلب ايجاد صيغة متضمنة للعمل الثقافي الديمقراطي التقدمي من الناحية السياسية ووضع برنامج ثقافي تقدمي صالح يتلاءم مع ذلك، كاستفادة ضرورية وأساسية من نشاط الحركة التقدمية وتجربتها التاريخية في البلاد منذ 1955، وكتجاوز في نفس الوقت للعجز الذاتي الذي يعنينا بالذات، وهو بصورة رئيسية في الممارسة النقدية والابداعية على السواء. ».

القنيطرة مقطع من قصيدة على شرف حرف الباء

قيل لنا أن المياه ترتحل فيرتخي النهر
قدامه البحر
وخلفه الأسوار
يرتمي قرب سجن بارد كالليالي
متعرجا لا يبالي
ويدان ترتفعان من خلل النعاس
تلوحان الى المسير
رائح يتلاشى عند مدخل البحر — نهر
تحرسه البنادق والرعود
ويدان ترتفعان مثل الصدى
هوذا « سبو » يمد اليدا
هذا سجن يعلم الأسوار
كيف تحكي الصمود بنشيدها
يعلم الأصرار.

عريضة التوقيعات من أجل الإفراج عن عبد القادر الشاوي

مرت ست سنوات كاملة على اعتقال عضو اتحاد كتاب المغرب الأخ عبد القادر الشاوي الموجود حالياً ضمن المعتقلين السيّاسيين الذين لم تمسهم اجراءات العفو الأخيرة.

إن استمرار هذا الاعتقال هو تكريس لمحنة حرية الرأي في بلادنا ومعاداة صارخة لأبسط حقوق الانسان.

لقد عبّر عبد القادر الشاوي عن ارتباطه الدّائم بقضايا ثقافتنا الوطنية إبداعاً ونقداً، ولم يستطع السجن أن يلغي حضوره بيننا، لذلك فإننا ندعو كافة الكتاب والمثقفين الشرفاء للمطالبة بإطلاق سراحه وسراح كافة المعتقلين السيّاسيين ببلادنا.

كما ندعو كل المثقفين والكتاب في الوطن العربي وفي العالم لدعم هذا المطلب العادل ومطالبة المسؤولين بالافراج الفوري عن الناقد عبد القادر الشاوي وجميع المعتقلين السيّاسيين في وطننا.

الموقعون : عبد الكبير الخطيبي، محمد الأشعري، عبد اللطيف اللعبي، محمد بنطلحة، محمد عزالدين التازي، ابراهيم الخطيب، محمد برادة، ابراهيم السولامي، عبد الجبار السحيمي، مصطفى القرشاوي، الفرقاني محمد الحبيب، محمد البريني، محمد العياشي، محمد بوخزار، الميلودي شغموم، عبد الله المنصوري، بنسالم حميش، محمد بنيس، العياشي أبو الشتاء، أحمد بوزفور، ادريس الناقوري، حسن العلوي، أحمد السطاتي، أحمد الجوماري، عنيبة الحمري، عبد الله زريقة، كويندي سالم، أحمد لمسيح، محمد عزيز الحصيني، طالع السعود الأطلسي، قمري بشير، رابح التيجاني، محمد القرقوري، ادريس الخوري، الأمين الخمليشي، مصطفى المسناوي، محمد الميموني، محمد الوديع الآسفي، خناثة بنونة، محمد الهرادي، نجيب خداري، المسكيني الصغير، عبد الرحمان بوعلي، أحمد زيادي، عبد الرفيع الجواهري، زهير محمد، أبو يوسف طه، ابراهيم الهلالي، قبال المعطي، حسن المنيعي، علال الحجام، عبد السلام المحمدي، عبد الرحمان بن زيدان، أحمد بلبداوي، حسن الغرفي، عبد اللطيف الفؤادي، حسن لمراني، محمد علي الرباوي، محمد بن عمارة، عزيز اسماعيل، أحمد طليمات، خليل الدمون، أحمد الطريبق، أحمد المديني، محمد الشعرة، نجيب العوفي، محمد البكري، محمد الشيخي، آيت ورهام أحمد بلحاج، عبد الله راجع، أحمد نبيل الهلالي، أحمد عبد المعطي حجازي، بطرس الحلاق، ميشيل كامل، خميس البنهاوي، عبد السلام مبارك، أديب ديمتري، محمود أمين العالم، غالي شكري، حميدة نعنع، غسان رفاعي، هشام شرابي، حليم بركات، ادوار سعيد، سميح فرسون، كمال بلاطة، هادي العلوي، د.علي الأعسم، علي محمد كركي، د.داخل جبر، غالب عبد الرزاق، عدنان ولي، حامي الرمضاني، عزالدين المناصرة، جواد الأسدي، فاضل حمزة، محمد العلي، جليل حيدر، د.عمر صبري كتمتو، هاشم شفيق، سليم بركات، سعدي يوسف، صادق الصائغ، أدونيس، خالدة سعيد، أمل دنقل، عبد الكريم كاصد، ممدوح عدوان، غالب هلسا، يحيى يخلف، معين بسيسو، حسين مروة، إلياس خوري، عباس بيضون، حيدر حيدر، جميل هلال، بول شاوول، نزيه أبو عفش، مخلص خليل، لميعة عباس عمارة،..

(واللائحة مفتوحة)

○ مسلسل تصفية الفلسفة ـــ الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة

إن الوضعية التي وصل إليها تدريس الفلسفة بالمغرب هي نتيجة لمخطط منهجي دشنه المسؤولون ببلادنا في الوقت الذي عرف فيه تدريس الفلسفة تقدما ملحوظا يتجلى في مكسب تعريب الفلسفة في المؤسسات الثانوية، وكذلك في ظهور محاولات جادة لصياغة مقرر من طرف أساتذة يمارسون تدريس هذه المادة مما نتج عنه وضع مقرر جديد في مطلع السبعينات، كان بالرغم من النقائص والثغرات التي تشوبه متقدما بشكل واضح على مقررات البلدان العربية الأخرى سواء من حيث الموضوعات التي يطرحها، أو من حيث انسجامه وتكامله، ذلك أنه شكل ـــ بتخلصه من هيمنة المقرر الفرنسي (شكلا ومضمونا) ـــ قطيعة مع المقررات السابقة كما يتجلى هذا التقدم في الوعي المتزايد لدى مدرسي الفلسفة بأهمية الدور الذي تلعبه الفلسفة سواء في تطوير طرقهم وأساليبهم التربوية أو في تكوين شخصية التلميذ، أو في العمل الجاد من أجل الرفع من قيمة الانتاج الثقافي ببلادنا.

أمام هذا المد الذي عرفته الفلسفة لجأ المسؤولون الى تدشين مخطط يرمي الى تهميش الفلسفة وتصفيتها في التعليم الثانوي والعالي واتخاذ سلسلة من الاجراءات الفوقية المطبوخة في غيبة تامة عن مدرسي الفلسفة ودون اعطاء أي اعتبار للتنبيهات والاحتجاجات المتكررة الصادرة عن هيئتهم التمثيلية الجمعية المغربية لمدرسي الفلسفة.

مظاهر تصفية الفلسفة في التعليم الثانوي :

---

٠ الفصل بين مقرر الفلسفة في شعبة التعليم الأصيل والشعب الأخرى، حيث تم وضع مقرر خاص للتعليم الأصيل لا يتوفر على الحد الأدنى من المقومات العلمية والتربوية، وان المفارقة الغريبة التي يمكن تسجيلها هو أن المقرر الخاص بالتعليم الأصيل، هو الذي احتفظ بروح وتقسيم البرنامج الفرنسي !

٠ حذف الفلسفة من الشعبة الاقتصادية في شكلها الجديد ابتداء من السنة الدراسية 71 ـــ 72، وفي نفس الوقت، رفض تعميمها على الشعبة الرياضية التقنية وكل الشعب التقنية الأخرى، ومن مراكز تكوين المعلمين والمفتشين، على الرغم من أن التكوين العلمي الصحيح يقتضي أن يتلقى جميع التلاميذ حدا أدنى من التكوين الفلسفي يتلاءم وطبيعة تخصصاتهم.

٠ تقليص عدد ساعات الفلسفة في السنة السابعة الأدبية من 8 ساعات الى 5 ساعات.

٠ تتويج هذا المسلسل التصفوي بوضع مقرر جديد، فبعد سلسلة من التعديلات التي تناولت المقرر القديم في السنة الدراسية 76 ـــ 77، والسنة الدراسية 77 ـــ 78، والتي لم يقدم لها المسؤولون أي مبرر، بل أكثر من ذلك، فقد عملوا ابتداء من السنة الدراسية 78 ـــ 79 على فرض مقرر جديد «يفتقر الى أبسط المقاييس التربوية، والمعرفية، ويتجلى هذا الافتقار شكلا ومضمونا، فعلى مستوى المضمون يلاحظ أن هذا المقرر ما هو الا عبارة عن خليط من القضايا والتصورات وأن عملية الدمج بين الفلسفة والفكر الاسلامي جاءت بطريقة أقل ما يقال عنها أنها عشوائية، أما على مستوى الشكل، فالمقرر الحالي لا يشكل وحدة منسجمة وانما يطبعه عدم الترابط والتسلسل المنطقيين سواء بين أبوابه أو فصوله»، كما يتميز هذا المقرر الجديد بطوله المهول الذي لا يتناسب مع عدد الحصص المخصصة لتدريسه، وقد عمد المسؤولون الى اصدار « كتاب مدرسي» يغطي هذا المقرر الجديد، كتاب يتميز بهزالته وضعفه سواء من الجانب العلمي حيث أنه يتضمن أخطاء معرفية عديدة، أو من الجانب المنهجي والتربوي حيث أنه يختزل الفلسفة الى مجموعة من المعلومات التي على التلميذ أن يحفظها كي ينجح في الامتحان، مما يؤدي الى قتل روح التحليل والنقد عند التلميذ وهذا يشكل قتلا للفلسفة، لأن جوهر الفلسفة ليس في الموضوعات ولكن في المنظور الموحد والمتكامل.

• التحرشات بأساتذة الفلسفة واتهامهم بمختلف التهم التي لا أساس لها من الصحة والتي تهدف الى المس بكرامتهم والنيل من المهمة النبيلة التي يقومون بها.

ان كل هذه المظاهر هي حلقات من مخطط شامل يستهدف تصفية الفلسفة والفكر العلمي بلادنا تحت تبريرات واهية مثل عدم مطابقة المقرر للواقع المغربي أو لشخصيتنا المغربية وأصالتنا، هكذا اذن أصبح تعريب الفلسفة يعني ــ عند المسؤولين ــ تعويضها بالفكر الاسلامي، ثم تحويل هذا الأخير الى ما يسمى بالدراسات الاسلامية.

ولإخفاء المبررات الحقيقية لهذا المسلسل لجأ المسؤولون الى مبررات مختلفة تركزت بالخصوص حول اعتبارات تقنوية جوفاء :

• قلة الأطر : بدل أن تعمل الوزارة على تكوين الأطر بالشكل الذي يمكن من تغطية كل الشعب، عمد المسؤولون الى حذف الفلسفة من بعض الشعب بدعوى عدم توفر العدد الكافي من الأساتذة.

• عدم جدوى الفلسفة واعتبارها مادة زائدة لا علاقة لها بالعلم مما يعكس في الواقع نظرة احتقارية الى الفلسفة والعلوم الانسانية، تغلف موقفهم الضمني وهو التشبث بكل ما هو خرافي، قاتل لروح التحليل والنقد العلميين.

مظاهر تصفية الفلسفة في التعليم العالي :

ان مسلسل تصفية الفلسفة والدراسات الانسانية قد انتقل الى التعليم العالي بعد ان اعتقد المسؤولون أنها صفيت في التعليم الثانوي.

• الاقتصار على تدريس الفلسفة في كلية الآداب، رغم أن الأوساط العلمية تتفق على ضرورة تدريسها في كليات أخرى مثل كلية الحقوق (خاصة في شعبتي العلوم السياسية والاقتصادية) وكلية العلوم (شعبة الرياضيات والعلوم الفيزيائية) وكذلك المعاهد العليا من خلال مقررات تتلاءم مع طبيعة كل شعبة، وهذا يعكس في حد ذاته نظرة ضيقة للفلسفة وللدور الايجابي الذي يمكن أن تلعبه في تفاعلها مع العلوم الأخرى.

• تتويج هذا المسلسل التصفوي بقرار إغلاق شعبة الفلسفة الذي اتخذته الوزارة عند فتح التسجيل في شهر يوليوز السابق، ورغم أن القوى التقدمية قد فرضت ــ مناظرة افران الأخيرة ــ التراجع عن هذا القرار، فان شبحه لا زال يهدد الشعبة بالاضافة الى أن الحملة التي قامت بها الوزارة للتقليل من قيمة الفلسفة ومردوديتها، كانت لها نتائج سلبية على الدخول الجامعي لهذه السنة حيث أن شعبة الفلسفة ببعض الكليات، لم يتجاوز المسجلون بها عشرات الطلاب.

• عدم توفر المنافذ لخريجي شعبة الفلسفة، فبعد أن كان المسؤولون يشتكون في بداية السبعينات من قلة الأطر ويتخذون من ذلك ذريعة لحذف الفلسفة من بعض الشعب، أصبحوا يشتكون الآن من الفيض في أساتذة الفلسفة ومن انعدام امكانيات توظيفهم، والواقع أن مشكلة الفيض هي في الواقع مشكلة مفتعلة ومن خلق الوزارةنفسها لأنها هي التي قلصت من حصص الفلسفة وقصرتها على بعض الشعب كما قصرت مجال خريجي الشعبة على ميدان التعليم، ورغم وجود خريجين من شعبة علم الاجتماع وعلم النفس يمكن أن يفيدوا في مجالات اقتصادية واجتماعية أخرى (الشغل والشؤون الاجتماعية ــ التخطيط ــ السكنى والتعمير ــ الشبيبة والرياضة ــ العدل ،،،،الخ) لو كانت هناك تنمية فعلا.

• عدم جدوى الفلسفة وانعدام وجود أية علاقة لها بالتنمية، فالمسؤولون في حاجة الى أطر علمية وتقنية فقط أما الفلسفة فما هي الا سفسطة ولغو ولن تفيد نهائيا في التنمية ؟؟

ان فحصنا للمبررات التي يقدمها المسؤولون لهذا المسلسل التصفوي الموجه للفلسفة والدراسات الانسانية، يؤكد تهافت نظرة المسؤولين ويكشف عن مغالطاتهم وعن تجاهلهم المقصود للدور الحضاري الذي لعبته الفلسفة في تراثنا العربي الاسلامي وما يمكن أن تلعبه حاليا بمساهمتها في خلق فكر علمي وثقافة وطنية متحررة تساير متطلبات العصر، ان الفلسفة ليست هراء بل هي مادة علمية لها موضوعها الخاص وهي ضرورية للحياة وللمجتمع وللتنمية الحقيقية، واذا كان المسؤولون لا يدركون العلاقة بين الفلسفة والتنمية، فذلك لأنهم ينظرون اليها (الى التنمية) من منظور سطحي يقصرها على مجموعة من المظاهر الكمية التقنوية ولا يعتبرها كعملية انسانية شمولية ثقافية وحضارية، كما أن الفلسفة ضرورية لتطور العلوم فالفلسفة لها ارتباط مع المعارف العلمية والأدبية والانسانية والتقصير فيها سينعكس على المعارف الأخرى وعلى مردوديتها، فأهم العلماء الذين يفتخر بهم في الحضارة العربية الاسلامية، قد مزجوا بين اهتماماتهم العلمية والفلسفية كالفارابي وابن سينا وابن رشد،،،الخ

ان المسؤولين، انطلاقا من نظرتهم الضيقة للأشياء يحاولون قياس الفلسفة من خلال نتائجها المباشرة، في حين ان الفلسفة تكون نتائجها غير مباشرة وتنعكس آثارها على المستوى العلمي والحضاري ايجابا وسلبا، ويكفي لتوضيح ذلك أن نعطي بعض الأمثلة :

- ان المسلسل التصفوي بالثانوي يعد من الأسباب التي أضرت بمستوى التعليم ببلادنا، فالفلسفة تعلم التلميذ الاعتماد على النفس والبحث والتحليل والتمحيص مما يساعد التلميذ في دراسته للمواد الأخرى بما فيها المواد العلمية، وإن تصفية الفلسفة تؤدي الى جعل الحفظ هو الوسيلة الأساسية للتلميذ والى تكوين جيل سلبي متقبل ليست له متانة فكرية، وليست له القدرة على التمحيص والتقييم الواعيين مما يجعله اما ضحية للأفكار الاستعمارية المستوردة أو للخرافات المضللة وكل أنواع الشعوذة، وهذا يعتبر مسا بالشخصية المغربية وأصالتها ويفضح نوايا المسؤولين الذين لا يعملون على المحافظة على أصالتنا وانما على طمسها وتشويهها انطلاقا من فهمهم الضيق الأفق لمسألة الأصالة والتي تعني بالنسبة اليهم التشبث بكل ما هو خرافي، لا علمي ومتحجر (حتى على مستوى اللغة).

- من بين أهم الدراسات المغربية التي تحظى باحترام على الصعيد العربي والعالمي دراسات قام بها باحثون ينتمون الى شعبة الفلسفة كثير منها منصب على جوانب من تراثنا العربي الاسلامي (مثلا دراسات حول ابن خلدون، الفارابي، الماوردي،،،الخ) بل حتى الدراسات الخارجة عن نطاق الفلسفة لم تكن لتحظى بالاهمية التي حظيت بها لو لم ترتكز على أسس ومناهج فلسفية.

هذه الملاحظات توضح أن هدف المسؤولين من مسلسلهم التصفوي ليس الدفاع عن الدراسات الاسلامية أو عن الاصالة بل هو اقبار الفكر العلمي ببلادنا ونفي شخصية المواطن المغربي بالعمل على خلق مواطن مشوه في إنسيته وخاضع، مواطن مشحون بفكر استسلامي وعاجز عن مواجهة واقعه مواجهة ايجابية واعية، كل ذلك من أجل دفعه الى الاستسلام والخضوع للأمر الواقع وبالتالي تعزيز استمرار واقع التبعية والتخلف، ان هذا دليل اخر على ان المخطط المحبوك لتصفية الفلسفة لا يستهدف فقط طلبة وأساتذة الفلسفة، بل يستهدف كل المواطنين، فتصفية الفلسفة هي جزء من السياسة التعليمية النخبوية ببلادنا التي تسعى الى التجهيل.

○ الأرضية النظرية لجمعية الانطلاقة الثقافية ــ الجمع العام ــ 80.9.28

يمضي على عمر جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور حوالي ثلاث سنوات من الممارسة الهادفة، تهيأ خلالها ــ وسط فراغ ثقافي مرير تستغله بعض الجهات لنشر ثقافة موسمية رسمية، وكان ظهور جمعية الانطلاقة الثقافية كنتيجة حتمية لتطور الوعي الجماعي للشعب المغربي ــ مناخ فكري ذو طابع وطني تقدمي عملت الجمعية خلال هذه المدة القصيرة على تجذير ممارساتها الثقافية وخلق جو من الصرامة والالتزام، وهو ما يشكل في حد ذاته بديلا نوعيا. واذا كانت الجمعية قد اكتسبت عبر ممارستها هذه، عطفا جماهيريا ملحوظا على الصعيد المحلي، ونسبيا على الصعيد الوطني، فانها مدعوة الآن ان تلزم نفسها برنامجا واضحا على الصعيدين النظري والتطبيقي، للتغلب على المشاكل التي قد تدفعها الى ممارسات عفوية وارتجالية.

الارضية ميثاق تلتزم به الجمعية وتؤطر من خلاله كل ممارسة ثقافية، وتتضمن ما يلي :

1 ــ مفهوم الثقافة الوطنية الديموقراطية :

تعمل الجمعية على بلورة مفهوم الثقافة الوطنية الديموقراطية واعتبار هذا المفهوم شعارا وطنيا، وهي التي تعبر عن مصالح الشعب الكادح، وتدافع عن الفرد والقيم الانسانية والوطنية وتحترم العقل والانسان. انها تدافع عن التحرر الوطني والاجتماعي وترتبط بالتاريخ النضالي للشعب وفكره وطموحاته.

ان هذه الثقافة تستند الى أروع وانبل ما في تراثنا وتنطلق من تحليل الواقع الملموس والمتحرك، وهي ثقافة شعبية في الأساس، تنطلق من الشعب وتخدم مآربه. انها تنفتح على الثقافة الانسانية وتجارب الشعوب وتقف ضد النزعة الاقليمية. وهذه الثقافة تعادي كل أشكال الاضطهاد السياسي والاقتصادي، وتناهض العنصرية والتمييز العرقي أو التعصب الديني. انها **وطنية** لانها تستوعب كل ما هو ايجابي في تراث الشعب المغربي بعناصره العربية والامازيغية، وهي **تقدمية** لانها ذات بعد وطني وانساني مناهضة لكل أشكال التراث الفكري لإستعماري القائم على الفردية وربط مصالح الشعوب بالاحتكارات الاجنبية العالمية، وتبرير ممارساتها العسكرية والاقتصادية. وهي ثقافة **ديموقراطية** بمعنى أنها تهدف الى مواجهة القوى المعرقلة للتطور وتطوير مساهمة ومبادرة الجماهير في صنع مصيرها.

ان هذا المفهوم يسمح للجماهير بالتعبير عن نفسها ثقافيا في كل شكل فكري تراه ضروريا ومناسبا لترجمة ارادتها. انه ممارسة للحق الديموقراطي ذاتيا، وهكذا فان مشكل الخصوصية لن يكون في هذا الاطار، وبأي حال من الأحوال، عائقا.

2 ــ ادوات التعبير عن هذه الثقافة :

ان الثقافة الوطنية الديموقراطية تتغذى أساسا من افرازات الظروف النوعية المتجددة على الساحة الوطنية، حتى لا تكون هذه الثقافة متخلفة عن المرحلة الراهنة، وتتغذى ايضا وبشكل أساسي من كل التراث الشعبي الوطني التقدمي، ويعبر عن هذه الثقافة في ممارسات ثقافية متنوعة : اسابيع ثقافية، ندوات، محاضرات، الاغنية الشعبية، المسرح، الفن،... الخ. وتساهم لجان العمل في اغناء وتعدد هذه الممارسات عن طريق مساهمات فردية أو جماعية.

3 ــ الخصوصية :

ان مفهوم الثقافة الوطنية الديموقراطية يحل مشكلة الخصوصية الثقافية واللغوية بشكل وطني ديموقراطي، اذ يعتبر هذا المفهوم مسالة الخصوصية الثقافية واللغوية كعامل يساعد على فهم مكامن الصراع على الصعيد الاجتماعي، ويغني وينمي مفهوم الثقافة الوطنية الديموقراطية بالاسهامات العملية دون ان تكون هذه الخصوصية في يوم من الايام واقعا يعلو على الواقع الاول وهو الصراع الاجتماعي بين فئة مُستغلة (بكسر الغين) وفئة اخرى مستَغلة (بفتح الغين) على الصعيد الوطني اجتماعيا وثقافيا.

مجلـة « البديـل »

مبادرة أخرى جميلة بوضوحها تصدر في بيروت عن رابطة الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين. إنطلق العدد الأول في أكتوبر 1980، وجاء العدد الثاني في نهاية السنة نفسها.

رائحتها الطين والدم والمنفى، لا النفط لا الصمت. رائحة منعزلة في هذا الزمن. بهدوء تصل الى قارئها، ضوؤها الحقيقة التي عمتها الضلالات، ترفع رأساً تدلى وتسميه الديمقراطية. هاهي القرابة المحمومة بين المثقفين والشعب تتضح، لاتتهيب ولا تتلكأ.

قد لايرى مثقفو النفط في هذه المجلة غير تنطع مرضي، لأن العصر يميل الى الاستسلام، واعتبار الاستبداد شرطا حضارياً، إن لم يكن المحرك الرئيسي للتاريخ. لهؤلاء المثقفين أن يطمئنوا لخدعتهم، أن يخطبوا لانكسارهم وتبعيتهم، أما «البديل» فقد اختارت رائحتها من الحياة اليومية والحلم الجماعي بعصر مغاير، يمكن للانسان فيه ممارسة حريته بعيدا عن كل رادع، مهما كان مصدره أو مبرره.

إن الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين، وهم يتوحدون في «البديل» ويوحدون حريتهم، طواعية، بعد تطوافهم في البلاد غرباء، لا تمهلهم المطاردات، يطرحون، عميقا، مفهوم المثقف العضوي، ومصائر الوعي الزائف الذي ينحاز للسلطة الفوقية.

أتت هذه المجلة لتؤكد ببساطتها، وصدقها، وحرارتها أيضاً، أن سحب حكم تخاذل الكتبة على كل الكتاب في هذا الزمن غير صحيح. مازال للشعب العربي مثقفوه. هنا وهناك يتوجدون في هامش قد يضيق، غير أن اشعاعه البلوري يجرح الرأي المفرد، المركز المستبد، يعلن نشيد شعب قال. لا. واقتحم الطريق.

من مواد العدد الأول.

التراث والمعاصرة في الفن ــ محمود صبري. المثيل والبديل ــ أدونيس. عيون يقطعها السيف ــ إلياس خوري. الرواية العراقية في كتاب المستقبل ــ مصطفى عبود. الأفواه المغلقة ــ فالح عبد الجبار. يوجين كيفك ــ شوقي عبد الأمير. جذور الحجارة ــ فائز الزبيدي. فقاعات ــ إبراهيم أحمد. البيكاجي ــ فاضل الربيعي. الظلام ــ موسى السيد. أسير نحو المجهول ــ ميخائيل روم (ترجمة عدنان مدانات). نقد قصص العدد ــ فيصل دراج. خراسان.. خراسان ــ سعدي يوسف. قصائد ــ أسئلة ــ فاضل العزاوي. مرثية الولد المهذب ــ عواد ناصر. أقمار منزلية ــ هاشم شفيق. محطات ــ مخلص خليل. ثماني قصائد ــ رعد مشتت. بالاضافة إلى الرسائل الثقافية وعرض الأنشطة والوثائق.

من مواد العدد الثاني.

. خواطر حول المنفى ــ برتولت بريشت. الحرب والأيام الذهبية الثلاثة. الهاجس الديمقراطي ــ سعدي يوسف. المقاومة أمام الامتثال ــ مصطفى عبود. لقاء مع أمل دنقل ــ هاشم شفيق. فلليني يتحدث عن 60 سنة من عمره. نقد قصائد العدد ــ يمنى العيد. نقد قصص العدد ــ الياس خوري. رثاء أور ــ شاكر لعيبي. أمس التقيت بلاداً ــ شوقي عبد الأمير كل هذا يحدث الآن ــ جليل حيدر. من أيام عبد الحق البغدادي ــ محمد سعيد الصكار. بيوغرافيا ــ صادق الصايغ. جريمة أخرى ــ ر. ع. هجرة السنونو ــ حيدر حيدر. الأعور ــ أبو هيمن. تماثيل للهزيمة المؤكدة ــ براء الخطيب. الجنة الصغيرة ــ كورتازار. ليلة السكاكين الطويلة. اضافة الى المعارض والاصداء الثقافية وعرض الكتب.

« الثقافة الجديدة »

مجلة «الكاتب» ــ القدس المحتلة :

... في نهاية عام 1979 تقدم الشاعر الفلسطيني الشاب أسعد الأسعد من مدينة رام الله المحتلة، بدعوى ضد الحاكم العسكري الاسرائيلي للضفة الغربية المحتلة لأن الحكم العسكري، رفض الطلب الذي تقدم به الأسعد بشأن استصدار مجلة ثقافية تحمل إسم «الكاتب»، وادعى الحاكم العسكري ان هذه المجلة ستكون منبرا للشيوعية ولمنظمة التحرير الفلسطينية، وبعد أن جدّد الشاعر الأسعد دعواه ضد الحكم العسكري في المحكمة العليا، ورافعت عن القضية المحامية اليهودية التقدمية فيليتسيا لانجر، نجحت القضية وصدرت مجلة «الكاتب» في أوائل عام 1980، في عددها الأول تحمل شعارا دائما « للثقافة الانسانية والتقدم » وصاحب الامتياز ومحررها المسؤول هو الشاعر الأسعد، وهي مجلة شهرية تعنى بشؤون الأدب والثقافة بشكل عام، ويحررها مثقفون وطنيون،وقد سبق لرئيس تحريرها أن دخل السجن أكثر من مرة بتهمة الشيوعية والعلاقة مع منظمة التحرير.

في عددها الأخير «العاشر» تنشر المجلة المواد التالية :

ــ في الذكرى السابعة لاستشهاد بابلونيرودا ــ عز الدين المناصرة

ــ الصرع الطبقي في خضم حركة التحرير في العالم العربي ــ صابر أيوب صابر

ــ التطور الاقتصادي والاجتماعي وأثره على الحركات الثورية في الاسلام ــ على عثمان

ــ الاتحاد السوفياتي وحركة التحرر العربي ــ حسن جبريل

ــ وفي العدد قصص لناجي ظاهر، وإبراهيم جوهر، وراضي عبد الجواد (السجين في سجن نابلس)

ــ وقصائد لسعيد الحسنات وحسين نخلة.

ــ ومراجعات لمجموعة قصص «الجبل» لزكي العيلة و «هزيمة الشاطر حسن» لأكرم هنية، وهما من القصاصين الجدد البارزين في الضفة الغربية وقطاع غزة المحتلتين.

ــ عرس العمل والكرامة في الناصرة ــ ريبورتاج صحفي عن مخيم العمل التطوعي في مدينة الناصرة الفلسطينية الذي أشرف عليه عمدة الناصرة الشاعر توفيق زياد

ــ ملف عن الثقافة الجزائرية ــ حسين نصر الله

ــ عرض لكتاب صدر في القدس بعنوان «الحقيقة عن افغانستان» ــ وثائق

ــ الكاتب الصغير ــ صفحات بالرسوم للاطفال، وزاوية أخبار ثقافية

ويساهم في المجلة عدد من الكتاب المعروفين : سحر خليفة (روائية) ــ على الخليل (شاعر) خليل توما (شاعر) ــ فدوى طوقان (الشاعرة) ــ الدكتور تيسير عاروري، الدكتور سليمان بشير (أساتذة في جامعة بيرزيت)، اضافة لعدد من أساتذة جامعة النجاح، وجامعة بيت لحم وطلابهما.

وقد سبق أن ظهرت في الضفة الغربية قبل الاحتلال مجلة ثقافية واحدة هي مجلة «الأفق الجديد ــ (1961 ــ 1966) وكانت تصدر في القدس الشرقية وكان رئيس تحريرها الروائي «أمين شنار» الحائز على جائزة جريدة النهار البيروتية عن روايته «الكابوس»، وقد كانت «الأفق الجديد» هي المجلة الأولى في فلسطين ــ الضفة الغربية التي احتضنت الشعر الحديث في بداياته وقد نشر فيها : بدر شاكر السياب ــ عبد الوهاب البياتي ــ أدونيس ــ صلاح عبد الصبور ــ عبد المعطي حجازي ــ والفيتوري، وخليل حاوي وغيرهم.

ومن الفلسطينين ظهر على صفحاتها في ذلك الوقت (1961 ــ 1966) : عزالدين المناصرة، وليد سيف، محمد القيسي، يحي يخلف، محمود شقير، ماجد أبو شرار.. وغيرهم من الشعراء والقصاصين، ونشرت هذه المجلة لأول مرة في العالم العربي قصائد لدرويش والقاسم وزياد عام 1966.

وبعد احتلال الضفة الغربية عام 1967 ظهرت مجلة أدبية أخرى بعد الاحتلال هي مجلة «البيادر» وكان رئيس تحريرها جاك خزما وساهم في تحريرها : عادل سمارة، فدوى طوقان، عبد اللطيف عقل، ليلى علوش.. ومازالت هذه المجلة تظهر بشكل متقطع ولكنها لم تصدر منذ مدة طويلة.

أما في أرض فلسطين ــ التي احتلت عام 948 وأنشئت عليها دولة اسرائيل، فقد صدرت عام 1951 مجلة «الجديد» الثقافية ومازالت تصدر حتى الآن، ويشرف على سياستها الثقافية ــ الحزب الشيوعي (راكح). وقد تناوب في الماضي على رئاستها : إميل حبيبي، إميل توما، محود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، ويرأس تحريرها الآن الدكتور إميل توما المؤرخ الفلسطيني المعروف وتصدر في حيفا.

أما في قطاع غزة الذي كان واقعا تحت الادارة المصرية منذ عام 1948، فلم تصدر مجلات ثقفية متخصصة، ولكن جريدة «أخبار فلسطين»، لصاحبها زهير الريس التي كانت تصدر قبل احتلال 1967 فقد كانت تهتم بالأدب والفن، ولكنها توقفت في يوم 5 يونيه 1967.

وتصدر الآن صحف وطنية في الضفة الغربية المحتلة مثل : الفجرــ الطليعة ــ الشعب، كما يصدر في فلسطين 1948 عدة صحف عربية وطنية مثل : الاتحاد ــ الغد ــ الدرب. ويشرف على سياستها الحزب الشيوعي (راكح) وتصدر جميعها في حيفا.

« أبو الكرمل محمد »

مناقشة :

حول « حزب الإصلاح الوطني، وقائع مهملة »

د. امحمد بن عبود

لقد راودتني فكرة نقد مقال « حزب الاصلاح الوطني، وقائع مهملة » مدفوعا بالترحاب الوارد في مجلتكم بآراء القراء. لذلك أريد بصفتي مؤرخا أن أتقدم ببعض الملاحظات حول هذا المقال الذي ادعى صاحباه إلقاء أضواء جديدة على المرحلة التكوينية لحزب الاصلاح الوطني. ففي نظري، لم يتمكن المقال من الوصول الى بعض الاهداف المعلن عنها لانه لم يلتزم ببعض قواعد البحث التاريخي الموضوعي. فمما يطبعه أساسا انعدام التوازن الناتج عن أخذه لاتجاه متطرف لا يترك مكانا للتساؤل أو الشك في صحة استنتاجاته وتبريرها بطريقة مقنعة، زيادة على التعميم بدل الضبط. فالقارىء يشك في صواب صاحبي المقال لأنهما لم يشكا في صواب معظم ما قدّماه. ويتضح هذا على عدة مستويات :

1) جاء المقال كمساهمة لـ « مراجعة ونقد تاريخ الحركة الوطنية ». (ص. 48). لكنه في الواقع لم يكتس طابعا نقديا بالمعنى الكامل للفظ، إذ لم يقيم الجوانب الايجابية والسلبية. فلم يتطرق المقال قط لأي جانب ايجابي لحزب الاصلاح. هل يرجع هذا الى عدم وجود جوانب إيجابية لحزب الاصلاح الوطني أم أن مجانبتها من طرف صاحبي المقال كانت مقصودة ؟ أم أنهما افترضا ان الجوانب الا يجابية معروفة ومسلم بها ؟ وفي هذه الحالة كان من الضروري الاشارة إليها لأن المقال نشر في مجلة موجهة لقراء غير متخصصين في ميدان محدد.

2) لقد اتخذ صاحبا المقال في اختيار المعلومات وتنظيمها نهجا متعمدا ومبرمجا حتى يوافق قالبا ربما وضعاه قبل شروعهما في الكتابة.
فهناك بعض الفرضيات التي أخذت مسبقا دون ورود اثبات لها أو مناقشتها حيث أدت إلى توجيه المقال توجيها معينا على حساب البحث عن الحقيقة التاريخية. وكمثال على ذلك فرضية الصراع الطبقي أو البرجوازية الاصلاحية (ص. 55) فليس هناك تحديد لمعنى مفهوم الطبقة البرجوازية الاصلاحية بتطوان في الثلاثينات أو تحديد لخصائصها وعناصرها ودوافعها وأهدافها ولو بكيفية موجزة. كما لم يطرح صاحبا المقال عدة أسئلة منها : هل كانت هذه الطبقة تمتاز بوعي بالانتماء الجماعي ؟ وما هي خصائصها الاقتصادية ؟ هل كانت تحتكر وسائل الانتاج وكيف ؟ ما هي هذه الوسائل ؟ هل كانت هناك طبقات أخرى ؟ وما هي خصائصها ؟ كيف كانت العلاقة بين الطبقات المختلفة في الثلاثينات ؟

3) لم تأت بعض الاستنتاجات نتيجة لتفكير منطقي، بل كانت ناتجة عن أحكام تقييمية. فلقد اتهم صاحبا المقال حزب الاصلاح باتهامات يرفضها أعضاء هذا الحزب منها اعتماد الحزب على الايديولوجية الفاشية (صفحات 52 ــ 59). ولا أنتقد هنا الاتهام في حد ذاته بقدر ما أنتقد الكيفية التي قدم بها. فكان أحرى بصاحبي المقال أن يتصلا ببعض المسؤولين الاصلاحيين الذين ما يزالون على قيد الحياة حتى يتسنى لهما معرفة آرائهم. بل كان من الواجب عرضها ثم انتقادها أو قبولها قبل الإتيان بمثل هذه الاستنتاجات.

4) ويطبع المقال طابع المقارنة غير المتوازنة، مثل مقارنة حزب الاصلاح بحزب الفلاخي. فالصبغة الوطنية اختلفت عندهما لأن الدين المسيحي ليس هنا الدين الاسلامي وليست الوطنية عند المستعمِر مثل الوطنية عند المستعمَر ثم إن الزعامة في حزب معين لا يعني أنه فاشي بالضرورة. وتناقش علاقات حزب الاصلاح مع بعض المنظمات دون الاخرى. فلماذا يقارن حزب الاصلاح بالفلاخي دون مقارنته بالاحزاب في الجنوب المغربي مثل حزب الاستقلال الذي كان يشابهه الى درجة أن حزب الاصلاح اندمج فيه بعد الاستقلال، مع العلم أن كلا من الحزبين نشأ في ظروف متشابهة ؟ طبعا يجب أن لا ننسى أن المقال قد تطرق للمرحلة الاولى لتكوين حزب الاصلاح لكن — كما لاحظ الاستاذ عبد المجيد بن جلون (المؤرخ) في تعليقه على المقال — فإن الاسس الأولى تؤثر دائما على الاتجاه الذي يأتي فيما بعد. هكذا لم نر حزب الاصلاح يندمج في حزب الفلاخي.

ومن جهة أخرى، لم يعتبر المقال الاوضاع في إطارها التاريخي العام بل قدم أحكاما إنطلاقا من مفاهيم حديثة ليس لها أي إرتباط بتلك الفترة، مما أدّى الى بعض الانحرافات.

5) استعملت بعض المصطلحات بدون تحديد دقيق لها، منها مصطلح البورجوازية ولفظ الفاشية فهل كان لمفهوم الفاشية في فترة الثلاثينات
(وهي الفترة التي يتطرق إليها المقال) نفس المعنى والدلالة التي اكتسبها بعد الحرب العالمية الثانية ؟
ومما يجلب الانتباه أن كثيراً من الكلمات وخصوصاً تلك التي وضعت بين قوسين، — مثلا « ضبابا » (ص. 48) و « وحدة إسلامية » (ص. 58) و الطريس « الزعيم » (ص. 53) — قد استعملت لتؤدي معاني مخالفة لمعناها الحقيقي. ثم وضع عدد آخر من الكلمات بين قوسين بدون مبرر واضح، وفي رأيي، هذا أسلوب صحفي أكثر منه أسلوب للكتابة التاريخية حيث ينبغي على المؤرخ أن يعبّر مباشرة عن المفاهيم التي يستعملها دون تحايل.

6) لم تؤد الهوامش وظيفتها الاساسية ألا وهي التحديد الدقيق للمراجع المعتمد عليها. فزيادة على انعدام الفواصل لدى ذكر عدد من الهوامش نلاحظ أنه ليس هناك هامش واحد من بين خمسة وعشرين هامشاً (ص. 61) يعطينا رقم الصفحة التي يجب الرجوع إليها. وهذا لا يعني أنها ليست موجودة، ولكن ليس من تخصص القارىء أن يضبطها. كما أن هناك هامشين غامضين وهما رقم 8 ورقم 14 حيث نقرأ « وثائق الاقامة العامة — مصلحة الأهالي ». فما هي الوثائق المعنية بالضبط ؟ ما هي أرقامها وتواريخها و وإذا كانت مسؤولية هذا الاغفال تقع أولا على عاتق صاحبي المقال فإن اللجنة المسؤولة عن تحرير المجلة كان عليها أن تتحمل القسط الآخر من تلك المسؤولية. لقد كان حرياً بهذه اللجنة ان تثير الانتباه الى هذا النقص في الهوامش خصوصا وأن الامر لا يتعلق بجزئيات ثانوية، وإنما بإحالات أساسية.